Philol. 23 cb/(2.2.

II B 2 b 1 γ 5 γ

cf Bd I

Grundrifs
der
Griechischen Litteratur;
mit
einem vergleichenden Ueberblick
der Römischen.

Bayerische Staatsbibliothek München

GYMNASIAL = BIBLIOTHEK ZU SPANDOW.

Von
G. Bernhardy.

Zweite Bearbeitung.

Zweiter Theil:
Geschichte der Griechischen Poesie.

Zweite Abtheilung:
Dramatische Poesie, Alexandriner, Byzantiner.

Halle,
bei Eduard Anton.
1859.

Wb 44/724

Bayerische
Staatsbibliothek
München

Später als diesem Werk ersprieſslich und denen lieb sein mochte, welche Gebrauch von ihm machen, ist es gelungen die Geschichte der Griechischen Poesie in zweiter Bearbeitung abzuschlieſsen. Einen Theil der Schuld tragen persönliche Verhältnisse, den bei weitem gröſseren aber die Natur der Arbeit. Denn Aufgaben von solchem Gehalt und Umfang — das weiſs mancher aus eigener Erfahrung — fordern ein ausgedehntes Zeitmaſs, wenn anders jede Seite des Stoffs ihr volles Recht erhalten soll, fordern eine nie versiegende Stimmung des Empfangens oder Schaffens, welche die litterarischen Gröſsen und Gruppen auf allen Stufen mit gleicher Kraft begleitet. Was vermögen alsdann die zerstückelten, die sparsam zugemessenen Stunden der Muſse, welche nach starken Abzügen ein vielfältiger Beruf zurück läſst? Noch empfindlicher hemmt aber ein rasches und flüſsiges Fortschreiten die Natur der Arbeit auf diesem Gebiet. Sie kann nicht vorrücken, ohne wiederholt still zu stehen, und begehrt viele Selbstverleugnung, wenn man bei jedem neuen Moment der Forschung zurückschauen und prüfen muſs, ob das Gesamtbild sich bewährt, ob es an wesentlichen Zügen einen Verlust oder Zuwachs erhält, ob die Tradition durch einen anderen Standpunkt erschüttert oder gar durch besseres vollständigeres Wissen aufgehoben wird. Indessen wenn man auch wider Willen die Fäden des Gewebes auf-

löst, so fesselt doch oder entschädigt die erneuerte Betrachtung einer grofsen dichterischen Laufbahn, eines Kunstwerks und seiner Ideen; wenige werden dagegen einen Genufs in jenen mühevollen und ermüdenden Untersuchungen finden, welche den sprachlichen Thatsachen und dem Stil, der diplomatischen Ueberlieferung jedes Autors, auch des winzigen, im Ganzen und in seinen verschiedenen Werken, und dem Zustand seines Textes gebühren. Viele solcher Untersuchungen bewegen sich noch in den Anfängen, sind auch erst in unserer Zeit angeregt, ja möglich geworden, keine steht am Ziel, und es genügt lange nicht dafs der Berichterstatter der Litterargeschichte im glücklichsten Fall was die reifsten Herausgeber ihm hinterlassen haben summirt und ergänzt: nicht zu gedenken dafs die meisten eher von ihren Apparaten reden als den wahren Zustand des Textes darlegen. Häufig mufs er daher selber aus eigenem Studium ergründen, wieweit unsere Texte berichtigt sind oder einer noch wirksameren Anstrengung bedürfen, ob sie frühzeitig oder spät im Alterthum interpolirt worden: nur so kann er endlich nach Abrechnung der vielen fremdartigen Einflüsse den ursprünglichen Typus des Buches vergegenwärtigen und die charakteristischen Züge desselben in seine Schilderung aufnehmen. Denn zwischen der Einsicht in die diplomatische Tradition, welche den äufsersten Rückhalt bei Herstellung der Urschrift gewährt und gröfstentheils aus einer einzigen Handschrift ermittelt wird, und der gesamten kritischen Technik, welche mit einem Aufwand von Erfahrungen und geistiger Kraft die Spur des

alten Autors entdecken will, ist ein wesentlicher, ehemals nicht geahnter Unterschied; die diplomatische Kritik gilt blofs als erstes Glied in der Kette der Geschichte des Textes und bricht oftmals ab, wo die Laufbahn der divinatorischen Kritik anhebt. Nun aber setzen alle die Resultate, worin die Darstellung der Form und des kritischen Thatbestandes abschliefst, aus unglaublich vielen Details sich zusammen; und wenn hier wie sonst in antiker Philologie nichts zu klein ist, wofern es nicht kleinlich gefafst wird, wenn sogar eine Reihe solcher Beobachtungen und sprachlichen Details fruchtbar genug ist, um die Forschung über Kunst und Zustand einer alten Schrift zu beleben und zu vertiefen, so setzen sie doch, um einen starken Verband zu bilden, eine stete Sichtung der schon festgestellten, halb fertigen Sätze voraus. Diese so mühsam zu gewinnenden Ergebnisse fordern aufser Verhältnifs ein grofses Opfer an Zeit, im Grundrifs füllen sie nur wenige Zeilen, und es darf nicht einmal überraschen dafs die Mehrzahl der Leser, welche den vielleicht beschwerlichsten Theil der ganzen Arbeit weder theilt noch ihm besondere Neigung schenkt, daran kalt vorübergeht. Zuletzt wetteifert der im Ueberflufs strömende Reichthum an Ausgaben, Monographien und Beiträgen jeder Art samt ihren Atomen von Gehalt, um Zeit und Geduld zu erschöpfen. Ein immer karger Ersatz bietet sich mindestens dem Geschichtschreiber dieser Litteratur, wenn Kritiker mit Geist und besseren Mitteln dem Studium eine neue Bahn eröffnen. Alles Material und Rüstzeug dient aber doch nur dem feinen Schlufsstück des

Werkes, der Komposition und dem inneren Ausbau. Von jenen edelsten Mühen und verwandten Bedingungen der litterarhistorischen Kunst wäre viel zu sagen, wenn wir nicht auf das frühere Vorwort verweisen dürften; dasselbe folgt hier mit einigen nöthigen Abänderungen.

Sachkenner welche dieses weite Feld des philologischen Wissens bis in seine letzten Ausläufer überschauen, werden hieraus zur genüge verstehen warum dieser erneuerte Theil nur langsam vorgerückt ist, aber auch einsehen dafs ein nicht geringer Abschnitt des Ganzen — gleich viel ob man ihm eine glückliche Mufse weihen kann oder eine zersplitterte Zeit — fortdauernd im Werden bleibt und an keinen Abschlufs gelangt. Immerhin bin ich dem gesteckten Ziel erheblich näher gekommen und eine gute Strecke Weges ist zurückgelegt; niemand kann weniger Verlangen haben die durchmessene Bahn nochmals zu betreten, es müfste denn künftig um einiger Stationen willen geschehen, wenn sie mehr eine durchgreifende Revision als gelegentliche Nachträge fordern sollten. Eine freie Redaktion des vorhandenen Stoffs wäre wol lohnender gewesen und hätte die neue Bearbeitung ebenmäfsiger gemacht; allein wo nur knappe Zeit gegönnt ist und in einem Gufs zu schaffen verwehrt, scheint es sicherer in den Grenzen der früheren Darstellung und Folge der Gedanken sich zu bewegen. Innerhalb dieser Grenzen ist aber der zweite Theil auf allen Punkten umgestaltet worden, und nicht blofs der Stoff erweitert und seine Geschichte bis auf unsere Tage fortgeführt, sondern auch die Form, die von dem

Grade der Forschung bedingte Fassung der Thatsachen oder der Kombinationen, wird man sorgfältig berichtigt und im Vortrag eine sachgemäfse Präzision soweit erreicht finden, als sie dem Plan und dem Gebot der Kürze entsprach. Am augenscheinlichsten tritt der Zuwachs in seiner quantitativen Ausdehnung hervor, denn er läfst sich jedesmal aus den beigefügten Seitenzahlen der früheren Ausgabe bequem abschätzen, auch war es für den praktischen Gebrauch jetzt angemessen den Umfang der letzteren (er betrug XXIV. 1072 S.) in diese beiden Abtheilungen zu zerlegen; aufmerksame Leser werden aber weit wesentlichere Veränderungen in der Darstellung wahrnehmen, wo die jetzige mit der vorhergehenden Arbeit öfter nur in einigen Umrissen zusammentrifft. Manche dankenswerthe Bemerkung von L. Kayser in seiner Anzeige (Wiener Jahrbücher 1847. Band 117. 118.) ist dafür beachtet worden; schade dafs er bei wichtigen Fragen, wie noch andere Beurtheiler der früheren Abschnitte thun, häufiger als wünschenswerth mit Einwänden und eigenen Anschauungen sich begnügt, statt das Ergebnifs einer neuen ergründenden Forschung oder übersehene Thatsachen auf den Platz zu bringen. An Nachträgen kann hier begreiflich niemals Mangel sein; ein Theil derselben ist hinten kurz namhaft gemacht, sie sollen aber späterhin vervollständigt und noch besser, wenn die Gelegenheit kommt, an ihrer Stelle verarbeitet werden. Endlich wird man das schon jetzt über den ganzen zweiten Theil gegebene Register nicht ungern sehen; nach so mancher Erfahrung schien es doch gewagt diesen mehr-

mals vermifsten Anhang, wie beabsichtigt war (I. p. XX.), bis zum Schlufs des dritten und letzten Theiles aufzusparen.

Soweit der Verfasser über seine Stellung zur unternommenen Arbeit, über das was er gewollt und vollbracht hat; werfen wir nunmehr beim Scheiden auch einen Blick auf die Leistungen anderer und ihre Beiträge zu diesem Theil des gesamten Werkes. Denn auf ihnen ruht es, ohne die Vorarbeiten und das Zusammenwirken vieler ist keine Geschichte der Litteratur möglich, und nachdem alle von der Frucht der kritischen Erkenntnifs genossen haben, könnte niemand gegenwärtig einem Klassiker sich nähern, ohne den Stand der Forschung und die Gedanken selbständiger Vorgänger vernommen zu haben; unmöglich aber wäre der Versuch, aus eigener Macht und gleichsam in seliger Unbefangenheit den gesammelten Eindruck der eigenen Lesung und Anschauung unter der Form einer Geschichte dieser Litteratur niederzulegen. Nun sind genug Beiträge für die meisten Stücke des poetischen Nachlasses zusammengeflossen, auch auf die geringeren und überflüfsigen, die weder belehren noch geistig anregen, von denen Goethe sagt dafs die wahren Alterthumsforscher sie nur in Bezug auf die vortrefflichen Werke betrachten, fällt ein Antheil; und so haben jetzt beispielsweise die Partien der Sibyllen und des Manetho, die sonst als Schatten figurirten, ihre vollen Artikel, denen nicht einmal die genauere Notiz vom früher unbekannten Zustand des Textes mangelt. Allein diese Beiträge

sind ungleich an Zahl, fragmentarisch an Werth, während einige Dichter des ersten Ranges naturgemäfs in den Vorgrund treten, vor allen die Homerische Frage, mehr noch als Homer selbst, dann die Tragiker, an ihrer Spitze Sophokles. Nur die kritischen Studien des Aeschylus hat der kräftige Vorgang Hermanns gehoben, Euripides aber schleicht fortdauernd nach und seine Herausgeber haben eher für den Nachweis der diplomatischen Ueberlieferung als für erschöpfende Charakteristik seiner Dramen gesorgt. Wie lebhaft ist dagegen die Betriebsamkeit auf dem Homerischen Felde, wie rasch sind in den letzten Jahren einander die Versuche gefolgt, das grofse Geheimnifs zu lösen; und vielleicht dürfen wir kein übles Zeichen des Interesses, welches alle Welt an einem Meisterstück des menschlichen Genies nimmt, darin sehen dafs auch unzünftige Kenner ihr Votum abgeben. Leider überstürzen sich die Massen und fallen sofort in Vergessenheit; nicht ohne Nutzen zwar lassen Zeitschriften über den Ertrag weniger Jahrgänge schon einen Bericht erstatten, aber auch diese Summarien verschlingt die nächste Welle: sie können ohnehin nur dann Bestand haben, wenn wachsame Kritiker die gesichteten Resultate mit einander verknüpfen und in das Wissen der Gegenwart einführen. Noch andere Theile dieser Studien zeugen vom Ueberflufs des gelehrten Fleifses und, was weit schädlicher, von der Zersplitterung solcher Arbeiten, die nur der Minderzahl der Kunstgenossen zugänglich und erspriefslich werden; man erstaunt über die wiederholte Besprechung geringer Fragen und Themen, wäh-

rend grofse fruchtbare Strecken brach liegen und keinen anzulocken scheinen. An diesen Uebelstand ist bereits im Vorwort I. p. XVII. erinnert; aber die Männer vom Fach hören nicht gern dafs eine beträchtliche Masse der philologischen Schriftstellerei verschwendet oder veraltet ist und künftig in noch höherem Grade sein wird, dafs die Reichthümer ihrer Wissenschaft oft mehr in Schriften und Archiven lagern als in das Leben übergehen, und dafs eine Menge guter Kraft aus Mangel an strenger Concentration sich verliert. Dennoch sei von neuem erinnert an Einheit in dem Mannichfaltigen, an den von unseren Nachbarn beherzigten Spruch *in necessariis unitas*, der gewifs auch auf dem Gebiet der Alterthumsforschung seine Wahrheit hat.

Vorwort

der ersten Ausgabe.

1845.

Neun Jahre sind seit dem Erscheinen des ersten Theiles verflossen: eine anständige, vom alten Kunstrichter gebotene Frist, welche gegenwärtig wenige Zeitgenossen sich gestatten mögen oder können. In der That wäre das mühevolle Werk, das schon vermöge seiner Natur eine der langwierigen und unbequemsten Aufgaben bildet, nach Wunsch gediehen, wenn ihm der ununterbrochene Genufs eines so reichen Zeitmafses zu statten kam; während jetzt die Ungunst der Verhältnisse schuld ist dafs dieser zweite Theil, mit dem das Ganze schliefsen sollte, nur in einzelen zerrissenen Bruchstücken vorrückte. Bald nachdem der Druck (1840) begonnen hatte, gingen ihm und der Fortführung des Textes fast zwei volle Jahre durch das Eintreten amtlicher Geschäfte verloren. Kein Episodium stand mit den Forderungen einer Geschichte der Griechischen Litteratur in grellerem Widerspruch, kein anderes war besser geeignet den nothwendigen Zusammenhang von Kräften und Mufse empfindlich zu durchschneiden. Hiernach hat es nicht geringer Anstrengung bedurft, um die Fäden des weitschichtigen Gewebes neben der rechten Stimmung wieder zu gewinnen; und wiewohl mitten unter zersplitterten Arbeiten und Hemmungen jeder Art, worunter die Wucht des Suidas ihren Platz einnimmt, ist erst durch die beiden letzten Jahre ein beharrliches Fortschreiten möglich geworden.

Dieses wenige von vielem wird schon erklären, was auch minder aufmerksamen Lesern nicht entgehen kann, woher die Spuren der Ungleichheit in der Ausführung, in Punkten der äufseren Einrichtung und selbst in der

Orthographie rühren; es wäre kaum zu verwundern, wenn spätere Blätter mit einer früheren Darstellung nicht immer im strengsten Einklang sich erhielten. Dies ist nun einmal der unvermeidliche Mangel, welcher die Geburt langwieriger, in Zwischenräumen fortrückender Schriften zu bezeichnen pflegt und die Fugen ihrer Komposition verräth. Weit eher dürfte der ungleiche Gebrauch der litterarischen Hülfsmittel aus unseren Tagen überraschen, auch mag vielleicht zu Mifsdeutungen führen, dafs ein Theil derselben benutzt oder genannt wird, andere wenig ältere nirgend oder an entlegenen Stellen erwähnt sind. Und doch waren auch diese Lücken von der Natur eines schrittweise vollendeten Werkes unzertrennlich. Da nemlich der Druck, je nach der Gunst des Augenblicks, fünf Jahre sich hindurch zog, so kamen manche der frisch erschienenen Ausgaben und Forschungen zur rechten Zeit, um unmittelbar anzuknüpfen, noch öfter aber waren sie, bisweilen um wenige Wochen, verspätet. Sie nöthigten nicht selten zum Aufschub und Stillstand; wenn aber kein fruchtbares Resultat vorübergehen sollte, das sich zweckmäfsig verwenden liefs, so wurde dies ein neuer Grund zu steten und zwar nicht häufig belohnten Zögerungen. Nur einzele Kapitel und Artikel besitzen daher, entweder durch glücklichen Zufall oder weil die Zahl ihrer Bearbeiter klein blieb, die Vollständigkeit einer Chronik bis zum laufenden Jahre. —

Genug von Aeufserlichkeiten, von Hindernissen und vom trümmerhaften Fortgang der Arbeit, von Einflüssen welche der künstlerischen und stofflichen Vollendung immerhin Eintrag thun, den Geist und inneren Ton eines planmäfsigen Werkes weniger berühren. Wieviel wäre nun über Zweck und Gesichtspunkte dieser Geschichte der gesamten Griechischen Poesie zu sagen! wieviel über den unverhältnifsmäfsigen Aufwand an Zeit und Kraft, über die rastlosen Mühen der Kombination, deren ein bald verschwenderisch gehäuftes bald zerrissenes und verstecktes Material bedarf, wenn man solche Massen bändigen, wenn man den Vorrath dessen was

in Griechischer Rede gedichtet worden und sogar den Wust des versifizirten unter Dach und Fach bringen und auf einen objektiven Boden stellen soll! Dieser üppige Reichthum hat sogar unter den Händen in einem so breiten Umfange sich entwickelt, dafs er die vorläufig gesteckten Grenzen überschritt und die Statistik der Litteratur, den äufseren oder beschreibenden Theil, in zwei ausgedehnte Hälften aufzulösen zwang. Auf den ersten Blick mag allerdings der Titel, der sonst einen Abrifs und gedrängten Auszug des Fachs bedeutet, nicht zu dieser ungewohnten Ausdehnung stimmen, deren Fülle gleichsam den ursprünglichen Rahmen überschattet; indessen wird ein ausführlich entwickelnder Grundrifs weniger befremden, da die Geschichte des litterarischen Stoffs bei den Griechen nicht blofs eine Grundlegung, einen erschöpfenden Nachweis des Thatbestandes auf gesichertem Boden, sondern auch einen umfassenden Ausbau von Erörterungen fordert, und ihre Forschung einen räsonnirenden Charakter trägt. Denn was bisher von der Mehrzahl geleistet worden, setzt die herkömmliche Tradition als ein ausreichendes Fundament voraus; diese Geschichten sind unleugbar von der nüchternsten Trockenheit bis zur geschmeidigen Eleganz allmälich aufgestiegen, und haben aus den tüchtigsten neueren Werken manchen Gewinn gezogen, immer aber gleichen die Lehr- Hand- und Lesebücher einander, trotz der grofsen Verschiedenheit der Bildung und Kenntnifs, im Mangel einer durchgreifenden Revision. Sie haben genützt und helfen als Propädeutik in ihren gemessenen Kreisen aus; aber den ernsten Ansprüchen der Wissenschaft und den Mühseligkeiten der Forschung sind sie so bedachtsam ausgewichen, dafs wer nicht wie billig die Jugend dieses Studiums und der darin spät gereiften Methodik (Vorwort zu Th. I. p. VII.) erwägt, ihnen das schneidende Wort des Komikers zurufen könnte:

οὕτως αὐτοῖς ἀταλαιπώρως ἡ ποίησις διέκειτο.

Jetzt wird man sich leicht davon überzeugt haben, dafs das Bedürfnifs eine zweifache Summe des litterar-

historischen Wissens fordert. Zuerst ein Unternehmen, welches anscheinend gering, aber doch nur ein letztes Ergebnifs der vielseitigsten Vorarbeiten ist: ein bündiges, durch Kritik gesichtetes Inventarium des gesamten Hellenischen Bücherschatzes. Zuvörderst mufs dieses nach Art Alexandrinischer Pinakes alles was in unseren Händen ist, was verloren gegangen oder noch in Winkeln der Bibliotheken handschriftlich steckt, treu verzeichnen, dann im besonderen die vorhandenen Autoren ohne räsonnirende Zuthat in scharfen Strichen abschätzen. Hieran besäfse man einen wahrhaften Abrifs des vollen litterarischen Bestandes; das Verständnifs aber dieser aufgespeicherten Massen und ihr Kommentar liegt in einer begründenden Geschichte. Ihr Sinn kann nichts anderes sein als eine Restauration der Trümmer zum Ganzen und zur gesunden Gliederung. Da wir nur Fragmente der Gesamtheit und zwar in der zufälligsten Ueberlieferung lesen, so wollen sie ergänzt und in einem lebendigen Organismus vereinigt werden; dieser mufs hell und scharf aus einer stetigen Geschichte der Redegattungen entspringen. Die letzteren schauen wir aber nur in den Individuen an, in denen eine Blütenlese der feinsten Talente sich vereinigt; und da die Meister auch den Geist und Umfang der Fächer bestimmen, so empfängt der Bericht über die Gattungen sein Licht aus der Charakteristik oder dem Gemälde der Autorenwelt. Kein Punkt der Litteraturgeschichte kann mehr bestritten sein, nirgend ist dieser Stoff so sehr abhängig von der Subjektivität und seiner Natur nach so problematisch als in der Darstellung konkreter Gröfsen. Einmal und hauptsächlich wirkt die Neigung, ohne welche doch kein litterarisches Werk gelingt: man pflegt einzele Seiten und Interessen herauszugreifen, statt die Harmonie sämtlicher Erscheinungen, welche Bildung, Form und Zwecke des schaffenden Geistes bedingten, ins Auge zu fassen; dann aber trüben oder verrücken auch Vorurtheil und Bewunderung den unbefangenen Blick auf Vorgänger und Zeitgenossen jener angestaunten Genien. Erst dann

wird die Zeichnung der grofsen und reichen Individuen für richtig und gleichsam kongruent gelten, wenn sie mit der inneren Geschichte der litterarischen Zustände stimmt und sich nachweisen läfst, dafs alle Triebkräfte des Autors in seiner Zeit vorhanden und ebenso viele Bedingungen derselben waren. Der Ausspruch zwar von W. v. Humboldt: „Ein grofser Mann ist in jeder Gattung und in jedem Zeitalter eine Erscheinung, von der sich meistentheils gar nicht und immer nur sehr unvollkommen Rechenschaft ablegen läfst“ hat an sich und besonders für die moderne Welt seine gute Geltung; aber die Selbstbeschränkung der antiken Griechen, welche sich innerhalb scharf umschriebener Kreise bewegten und ihre Kraft auf einem engen Gebiet mit Enthusiasmus zusammenhielten, dieser jetzt seltne Fehler einer bewufsten Einseitigkeit kommt oft zu statten und berechtigt uns mit überraschender Sicherheit ihre Charakteristik aus wenigen aber bestimmten Einflüssen abzuleiten. Ohne Zeichnung des Stils, der den innerlichen Kern wie mit einem symmetrischen Gewand umschlofs, würde sie nicht vollständig sein; daran mufs unmittelbar ein Bericht über die diplomatischen Ueberlieferungen des Textes und seinen heutigen Zustand, zuletzt auch eine bibliographische Chronik anknüpfen. Diese sämtlichen inneren und äufseren Thatsachen der Litteratur darzulegen und aus ihnen das anschauliche Bild eines gesunden, im Ganzen und in jedem Gliede harmonirenden Körpers zu verarbeiten ist die Aufgabe des vorliegenden Grundrisses. Sollte nun das Studium, welches bei manchem ernsten Problem noch in den Anfängen steht, einen wirklichen Grund zur Kenntnifs der Vergangenheit legen, aber auch einen Rückhalt zum Fortschreiten und Weiterstreben für die Zukunft gewinnen, so mufsten die Resultate der vielen bisher zerstreuten Untersuchungen gesichtet und mit der eigenen Forschung verknüpft werden, ehe sie den bündigen Ausdruck eines sicheren Thatbestandes erhalten konnten. Alles kommt gegenwärtig darauf an, das vermeinte Wissen vom wahren Besitz zu scheiden, dann

die fortdauernd wachsende Arbeit um einer methodischen Theilung willen zu überblicken. Zwar ist das Publikum zahlreich, welches überall ein fertiges begehrt, dessen Wortführer ein Archiv aus musivisch verkitteten Meinungen, aus Bruchstücken und gehäuften Citaten, wobei die Spitzen der Forschung abgebrochen werden, für das erste Bedürfniſs erklären und mit Grauen, ja mit Geringschätzung vor allem was an Ideen und Organismus anklingt zurückschrecken; aber jenes ist nicht das meine.

Zum Glück trifft dennoch die Mehrzahl in dem Glauben zusammen, daſs der unverlierbare Bestand der Litteratur in den Autoren und die gediegenste Frucht der Litterargeschichte nur in einem abgerundeten Gemälde der geistigen Gröſsen ruht. Kein Gegenstand ist dankbarer als eine mit Liebe gepflegte Schilderung der antiken Dichter; allein Künstler deren Stufen und Vorzüge so verschieden sind, von denen die meisten selbst die verborgene Gemüthswelt mit der Schärfe des sinnlichen Auges anschauten, auf ihrem Standpunkt würdig zu fassen und in Gruppen richtig gegen einander abzuschätzen fällt uns schwerer als das Urtheil über die Griechischen Prosaiker, bei denen Intelligenz und kritische Bildung überwiegen. Jeden leitet hier eine natürliche Neigung, ihr Maſs erhöht oder schwächt die Empfänglichkeit für Zeiträume, Gattungen und Meister; keinem wurde das volle Vermögen, so sehr in Individualitäten einzudringen als in Stilarten und Stoffe jedes Grades, verliehen. Billig darf man auch ein drittes nicht übersehen, daſs nach Lebensaltern und unter den wechselnden Einflüssen des Studienganges die Ansichten von Griechischer Poesie, die wir häufig aus der Jugend herübergenommen, noch häufiger tumultuarisch und nicht am Ganzen eines dichterischen Nachlasses festgesetzt haben, unmerklich sich umgestalten, daſs wir aber gewöhnlich vergessen dieselben mittelst einer Revision umzuschmelzen; höchstens werden sie daher auf zerstreuten Punkten und stückweise berichtigt. Für letzteres Erfahrungen zu machen bot mir dieses Werk fast wider Willen eine reiche Gelegen-

heit, selbst eine wahre Schule der Resignation; indessen hat eine solche fortwährend sichtende Kritik neben den früher erwähnten Hindernissen merklich die Arbeit verzögern müssen und die frische Stimmung herabgedrückt. In der Nothwendigkeit, Schritt vor Schritt bei grofsen und kleinen Artikeln das Material zu prüfen und die Summe der einzelen Momente mit dem allgemeinen Typus zu vergleichen, liegt zwar ein wohlthätiger Zwang; und wieviel ist es nicht werth dafs allein die stete Weisung zur methodischen Rechenschaft wider Erwarten eine Menge unserer vermeinten Einsichten umstöfst: indem sie aber genug halbes und veraltetes wahrnehmen lehrt, führt sie doch überall Stillstand und Zerstückelung mit sich, wobei der Zusammenhang verliert. Offenbar sind diejenigen günstiger gestellt, welche mit einem aus dem Vollen geschöpften Begriff, mit idealen Anschauungen, die durch kein lastendes Material sich verkümmern lassen und an denen weder der Schweifs der Kritik noch die Mühen der philologischen Technik haften, blofs die universellen, rein menschlichen Seiten des Objekts über glänzende Flächen ausbreiten wollen. Auf diesem Standpunkt schrieb Müller seine Geschichte der Griechischen Litteratur für jugendliche Leser; sie werden einem solchen Führer mit Nutzen folgen, wenn er die Werke der klassischen Dichter und einiger Prosaiker vor Alexander als vollendeten Ausdruck der Kunst zergliedert und mit begeistertem Vortrag zum Genufs des Schönen die Wege bahnt. Es gehört nicht hieher (was anderwärts näher erörtert worden, A. L. Z. 1844. Jan.), nach den Vorstudien und Ergebnissen seiner mit praktischem Blick geschriebenen Schilderungen zu fragen; ohnehin sieht jeder dafs aphoristische Skizzen der Gattungen keine zusammenhängende Geschichte derselben sondern nur Bindeglieder und Erläuterungen der individuellen Gemälde seien, dafs eine bündige Zeichnung der Autoren und ein Zusammenfassen ihrer Züge in kernigen Summen dem Plan oder auch der Eigenthümlichkeit des begabten Mannes fern lag, endlich dafs Stil-

arten und Sprachform bei ihm selten, die Schicksale des Textes, seine Hülfsmittel und Bearbeiter nirgend in Betracht kommen. Dagegen kommt wesentlich in Frage das von ihm befolgte plastische Prinzip, die Charakteristik und Schilderung des Menschen und Künstlers in Autoren des ungleichsten Ranges. Dieser Standpunkt ist uns zwar aus der Aesthetik und historischen Erudition geläufig geworden, dennoch aber einseitig, da die litterarischen Gröſsen auch Vertreter ihrer Gesellschaft in Politik, in sittlichen Ideen und geistigen Interessen waren, und nicht ausreichend um die Geschichte der Litteratur aus ihren eigensten Motiven zu entwickeln; man müſste denn an biographischen Denkmalen sich genügen lassen. Gerade die Litteratur der Griechen schlieſst sämtliche Kräfte der Nation ein und geht in ihrem Staatensystem auf. Daher bewahrt sie einen Schatz des erlebten und gedachten, ein Ergebniſs von Ideenkreisen und Gruppen, welche zuerst in aller Freiheit partikular und wenig gedrängt neben einander wirken, dann durch die Macht des Gedankens, der kritischen Reflexion und gesellschaftlichen Bildung in eine gemeinsame Bahn gezogen werden; seitdem sinkt die plastische Harmonie auf ein untergeordnetes Moment herab. Die Darstellung eines solchen Stoffs muſs demnach einmal die Individuen vollständig begrenzen, dann aber in ihrer Wirksamkeit auch Grundzüge, Wendungen und Gegensätze der Kultur oder die mannichfachen Erscheinungen der Intelligenz nachweisen; das litterarische Geschäft wird ein Umgestalten der äuſseren Thatsachen in die Welt der Innerlichkeit sein, und kann nicht ohne Divination oder ein psychologisches Element bestehen. Nur so läſst sich zu richtiger Gliederung gelangen, und das Prinzip einer Eintheilung ohne Mechanismus finden. Zwar bewegt sich jedes konstruktive Verfahren, welches in den Stoff mit deutendem Geist eindringt, auf schlüpfrigem Boden, und das Miſstrauen der Menge steht ihm entgegen. Denn sobald man den Umfang der Autoren ausmiſst, und je mehr man ihren Absichten ahnend und mit Liebe nachzuge-

hen versucht, selbst kleine Zufälligkeiten benutzt, wird die Gefahr der phantastischen Reproduktion, dafs sie zu weit gehe und zu viel sehe, nicht leicht gemieden; doch sind darum die Täuschungen nicht geringer, wenn man ein zu kleines Mafs nimmt und die hervorstechenden Figuren, deren Glanz durch Isolirung sich noch erhöht, aufser ihrer Stellung im Ganzen betrachtet. Sicher gilt hievon das Wort, welches in einer anderen Frage der Kunstrichter bei Dionysius sprach: *ἓν δὲ τοῦτο διισχυρίζομαι, ὅτι οὐκ ἔστι μεγάλων ἐπιτυχεῖν ἐν οὐδενὶ τρόπῳ, μὴ τοιαῦτα τολμῶντα καὶ παραβαλλόμενον, ἐν οἷς καὶ σφάλλεσθαί ἐστιν ἀναγκαῖον.* Das Gelingen der Arbeit, die weder einzig Historie noch Kunst und Ergebnifs philosophischer Anschauung ist, beruht auf dem Einklang vieler in Form und Gehalt schwer zu vereinender Thätigkeiten.

Wenn hier aber irgendwo fester Grund und Gewifsheit erwartet werden soll, so hängt alles an einer scharfen Bestimmung der Stilarten und der individuellen Schreibart. Denn die Sprache gibt den Schlufsstein der gesamten Charakteristik, vom Ganzen und von einzelen Gliedern, als der treueste Spiegel des Lebens und Denkens; nach dem alten Satze: *οἷος ὁ βίος, τοιοῦτος ὁ λόγος.* Dies ist der Platz, wo die Grammatik in das litterarische Studium eingreift und die tiefe geistige Bedeutung einer gern verachteten Disciplin zu Tage kommt, wo sogar Nutzen und Anwendbarkeit derselben sich begreiflich machen läfst. Nun sind in keinem Punkte die Litterargeschichten schweigsamer und mehr von Lücken erfüllt; die Prosa namentlich enthält viele fleifsig gelesene und citirte Männer von Ruf oder praktischem Werth, über deren formale Bildung und Sprache nirgend eine sichere Belehrung zu finden ist. Für die Mehrzahl der Autoren fehlt es hier an aller Ueberlieferung, worüber man bei der Jugend des Fachs und der kritischen Apparate kaum sich wundern darf; in unzähligen Fällen beruhen die so zuversichtlich lautenden Urtheile fast auf keinem Studium, sind matt oder falsch, und gewähren

noch weniger einen klaren Begriff, der den Leser und Kritiker leiten kann. Im Gegentheil erfährt man über Komposition und Satzbau, Sprachschatz und Diktion, die wesentlichsten Erscheinungen des Textes, wodurch allein Verständnifs und Charakteristik des Autors möglich werden, selten mehr als etliche gleichgültige Worte, deren Ursprung auf einen summarischen, nicht zu tief gewurzelten Eindruck zurückgeht. Da nun kein gründlicher Fortschritt in der Litterargeschichte des Alterthums anders als durch diesen Theil der Arbeit zu bewirken ist, so habe ich dem früher (I. p. XI.) angedeuteten Satze gemäfs für eine Pflicht gehalten darauf die gröfste Sorgfalt zu verwenden; wenn auch meistentheils in Summen oder Umrissen. Nur dann ist einiger Ausführlichkeit Raum gegeben, wenn die Thatsachen des Stils und der sprachlichen Kunst, die Rückstände und das Bedürfnifs neuer Forschung, ferner der Einflufs derselben auf die Fragen der inneren Kritik hervorzuheben waren. Die Fachgelehrten bauen freilich bereits mit geringerer Lebhaftigkeit das engere Gebiet der Griechischen Grammatik an, haben aber dafür in den letzten Jahren mit Leidenschaft und fast Schlag auf Schlag gewisse litterarische Themen ausgebeutet (wie den Kyklos, einzelne Meliker, das Problem der Tetralogien, die verlorenen Tragiker, wie neuerdings gar drei Schriften auf einmal den Philoxenus und seine Kunstgenossen), meistentheils Themen von unergiebiger Natur, welche wie sehr man sie auch zu wiederholten Malen aufnimmt, doch nichts als neue Muthmafsungen und verschiedene Zusammenstellungen desselben Stoffs verstatten. Es wäre dagegen dringend zu wünschen dafs sie lieber ihre Kraft den unentbehrlichen Monographien über Stil und Grammatik grofser und mittlerer Autoren zuwenden mögen. Hier ist noch genug des wahren Verdienstes übrig; weder Litteratur noch Grammatik und Kritik können ohne solche Sonderschriften, die freilich harte Arbeit fordern und mit keiner Kompilation oder Schönrednerei zu leisten sind, auf die Länge fruchtbar fortschreiten. Jetzt wäre nur für die Methode

der stilistischen Abschnitte zu bemerken, dafs sie das Gegentheil von der individuellen Charakteristik sei. Dort soll Einheit aus der Mannichfaltigkeit, ein Gesamtbild aus der Fülle zersplitterter Züge hervorgehen; aber der Begriff vom Stil eines reichen und vielgestaltigen Autors, welcher den meisten nur in einem summarischen Eindruck vorschwebt, wird erst voll und lebendig, wenn der abstrakte Begriff, der allgemein vorschwebende Typus, auf seinen verschiedenen und oft unähnlichen Stufen sich entwickelt. In der Prosa wird dieser Stufengang, welcher dem Vorurtheil zu Gunsten einer wachsenden und niemals ermattenden Vollkommenheit im Stil widerspricht, in weit gröfserem Umfang sich wahrnehmen lassen, und Erfahrungen jeder Art können dort erweisen, wie die Zufälligkeiten des menschlichen Looses neben Kunst und Genie ihr Recht behaupten.

Endlich einige Worte vom unbequemsten Anhange litterarhistorischer Werke, dem bibliographischen Theil. Je wichtiger er bei Darstellungen ist, welche praktische Zwecke verfolgen, desto nothwendiger wird eine Bestimmung über das Mafs, die Vollständigkeit und Treue desselben. Für letztere hat Hoffmann im *Lex. Bibl.* soviel geleistet, dafs wer nicht in der Nähe grofser Bibliotheken lebt, und namentlich die ganze Reihenfolge der Ausgaben nicht mit eigenen Augen überblicken kann, daran einen sicheren Rückhalt besitzt. Anders ist es mit der Vollständigkeit, auf die man bei der Ausdehnung der unförmlich gewachsenen Massen und wegen der Schwierigkeit, so vielfältige und kostbare Hülfsmittel auf einem Platz beisammen zu finden, im voraus verzichtet. Eine grofse Zahl akademischer Schriften, Universität- und Schulprogramme kommt nicht in jedermans Hand; eine nicht kleine Zahl gründlicher Recensionen, welche manches Buch aufwiegen, jetzt aber in der journalistischen Flut verschwimmen, geräth in rasche Vergessenheit; selten gewährt sogar eine grofse Stadt auf allen Punkten die gleichmäfsige Kenntnifs von den Uebersetzungen, wenn man für das feinste letzte

Studium der Autoren wissen will, wo und in welchen neueren Sprachen der antike Geist glücklich aufgefaſst und in Wendungen, die unser Gefühl und die moderne Bildung fordern, reproduzirt sei. Wir gelangen vielmehr in den meisten Fällen nur zu Deutschen und Französischen Uebersetzern; auch hier konnte kaum etwas anderes beabsichtigt werden, als die Kunde von den zugänglichsten Werken dieser Art festzustellen. Denn der rechte Platz, um solchen Apparat in seiner ganzen Breite geordnet aufzunehmen und den Gebrauch desselben durch gewissenhafte Angabe seines inneren Werthes, gelegentlich auch durch Auszüge zu bestimmen, würde wol nur eine *Bibliotheca Graeca* sein: wenn sie nemlich anders als der Harlesische Fabricius eine wahre gesichtete Bibliothek ist, welche statt bloſser Titel und Kollektaneen von ungewisser Hand ein kritisches Archiv gibt und aus unmittelbarer Einsicht über die Geschichte der Texte, die Familien der verglichenen, die Register der noch rückständigen Codices, die Verwandschaft und Bedeutung der Ausgaben, den Nutzen und Charakter der übrigen Hülfsmittel nebst den zerstreuten litterarischen Denkwürdigkeiten belehrt. Doch für ein Unternehmen dieses Umfangs möchte so schnell nicht die Zeit kommen; auch bedürfen wir jetzt einer näheren Arbeit, die minder langathmig und unseren Interessen verwandter ist. Wer hätte nicht die Bücherlast empfunden, unter welcher die Philologie des Griechischen und Römischen Alterthums seufzt? wer nicht von frühen Jahren an den Aufwand beklagt, welchen der Erwerb so vieler unnützer und gedankenlos sich wiederholender Bücher erheischt, oder die Schwierigkeit, bei jeder etwas eingehenden Untersuchung eine Menge zerstreuter, alter, seltener Drucke zusammenzubringen, wofür nur eine kleine Zahl reich ausgestatteter öffentlicher Bibliotheken genügt? Und wenn schon der Uebelstand, daſs wenigen dieses verschwenderische Fach zugänglich wird und die meisten ihren Blick auf ein enges Besitzthum einschränken müssen, ein Schaden ist, so steigert ihn doch der schon oben erwähnte Luxus in Detailschriften

und monographischem Beiwerk. Zwar fordert ein sorgfältiger Ausbau des Ganzen mehr als je das Eindringen in die Tiefen und Besonderheiten des Stoffs; daneben aber bleibt eine billige Voraussetzung, dafs die Forschung auf das wahre Bedürfnifs, auf die dunklen und unbekannten Plätze gerichtet sei, dafs sie nicht in die Breite sich verlieren soll und erst dann für eine wesentliche Leistung gilt, wenn sie nicht blofs einige frische Blätter sondern fruchtbare Lebenskeime treibt. Ohnehin ist die Detailforschung, auch wenn sie im besten Sinne wirkt, von einem fühlbaren Nachtheil begleitet: sie schwächt die Einfachheit des Studiums, sie stört den treuen unbefangenen Geist der Hingebung an den antiken Text, und man hat nunmehr häufig genug bemerkt dafs unsere wenig älteren Vorgänger bei geringerer Gelehrsamkeit das Alterthum mit einer jetzt verschollenen Wärme und Weihe der Begeisterung aufnahmen. Diesen Enthusiasmus zurückzurufen mufs eine der nächsten Aufgaben sein; dafür ist es aber nothwendig unser Besitzthum, vom Ballast des veralteten und vom falschen Schein des Reichthums befreit, auf seinen wahrhaften Bestand in engen Grenzen zu beschränken, und überall die letzten sicheren Resultate zu vergegenwärtigen. Die Griechische Litteratur gestattet trotz ihrer beschwerlichen Masse noch am ehesten eine solche Revision, da ihre methodischen Studien erst mit dem vorigen Jahrhundert begonnen haben. Vielleicht wird hierin das erheblichste Verdienst dieses Grundrisses liegen, wenn er ein gesichtetes und lebendiges Wissen von den Griechischen Meisterwerken zu fördern vermag.

Uebersicht der Hauptstücke

des zweiten Theiles.

Eintheilung der äufseren Geschichte der Griechischen Litteratur: p. 1—8.

Erstes Hauptstück, oder Geschichte der Griechischen Poesie: §. 92—127.

Standpunkt der Poesie: p. 9—18.

Erste Abtheilung.

I. Geschichte des Epos: 18—391.

1. Eigenthümlichkeit, Technik und Epochen des Epos: 18—52. (§. 93.)
2. Geschichte der epischen Litteratur: 52—391.

§. 94. Homer und die Homerische Litteratur: 52—187. Leben und nationale Bedeutung 52—71. Geist und Kunstart der Homerischen Dichtung 71—80. Geschichte und Kritik der Homerischen Gesänge 80—145. Bearbeitung derselben 145—176. Vermischte Dichtungen unter dem Namen Homers 176—187. §. 95. Die Kykliker und die kyklischen Epen: 188—214. §. 96. Hesiodus und die Hesiodische Litteratur: 215—279. Leben und Bedeutung des Hesiodus 215—235. Hesiodische Litteratur 235—265. Verlorene Hesiodische und Hesiodartige Gedichte 265—279. §. 97. Gelehrtes Epos, Asius, Pisander, Panyasis, Antimachus, Choerilus: 280-292. §. 98. Apollonius von Rhodus 292—315. §. 99. Mythographisches Epos, Bassariken, Quintus, Nonnus und seine Schule: 315—346. §. 100. Apokryphisches Epos: 346—391. Orphika 346—376. Sibyllische Orakel, Sprüche der Chaldaeer, Centones 376—391.

II. Geschichte der Elegie und iambischen Poesie: 391—501.

1. Eigenthümlichkeit und Epochen der Gattung 391—416. (§. 101.)

2. Geschichte der elegischen und iambischen Litteratur: 416—501.

§. 102. Kallinus, Archilochus, Simonides, Tyrtaeus 417—437. §. 103. Mimnermus und Solon 437—449. §. 104. Phokylides und Theognis nebst apokryphischen Lehrdichtern 449—467. §. 105. Hipponax und die Choliambiker 467—478. §. 106. Elegiker in Athen und im Alexandrinischen Zeitalter 478—501.

III. Geschichte der melischen Poesie: 502—677.

1. Eigenthümlichkeit, Epochen und Spielarten des Melos: 502—576. (§. 107.)

2. Geschichte der melischen Litteratur: 577—677.

§. 108. Die Dorischen Meliker Alkman und Stesichorus 577—588. §. 109. Die Aeolischen Meliker Alcaeus, Sappho, Ibykus, nebst Anakreon 588—618. §. 110. 111. Universale Melik, Simonides und Pindar, nebst untergeordneten Dichtern, von Bacchylides bis auf Kerkidas herab 619—669. §. 112. Die letzten Dithyrambiker Philoxenus, Timotheus und geringere 669—677.

Zweite Abtheilung.

IV. Geschichte der dramatischen Poesie: 1—617.

A. Geschichte der tragischen Poesie: 2—444.

1. Einleitung in die tragische Poesie: 4—225.

§. 113. Aeufsere Geschichte der Tragödie, Ursprünge 4—17. Fortschritte, Stufen und Vollendung der Tragödie 18—36. Ausbreitung und Verfall der tragischen Studien bis auf Alexander d. Gr. nebst Verzeichnifs der Tragiker 36—63. Nachleben der tragischen Kunst 63—76. §. 114. Aeufsere Verfassung der Tragödie 77—144. Bühne und Theaterwesen in Athen 77—88. Choregie und Verfassung des Chores 89—96. Schauspieler und Schauspielkunst 96—115. Das Attische Publi-

kum 115—126. Aufführungen der Dramen, Theatertage, Siege der Dichter 126—144. §. 115. Innere Verfassung der Tragödie 144—225. Oekonomie, Technik, Mythen 144—168. Zweck, Plan und Motive der Tragödie 169—194. §. 116. Stil und formale Gliederung der Tragödie, Sprachsystem und rhythmische Formen 195—225.

2. Charakteristik der drei tragischen Meister: 225—444.

§. 117. Aeschylus 226—286. Biographische Notiz 226—232. Kunstcharakter 232—250. Verzeichnifs und Charakteristik seiner Dichtungen 250—282. Litteratur 282—286. §. 118. Sophokles 287—348. Biographische Notiz 287—294. Kunstcharakter 294—311. Verzeichnifs und Charakteristik seiner Dichtungen 311—343. Litteratur 343—348. §. 119. Euripides 348—444. Biographische Notiz 348—352. Bedeutung und Einflufs 353—361. Studien und Philosophie 361—371. Stil und Metrik 371—378. Tendenz, Dramaturgie und Oekonomie 378—398. Verzeichnifs und Charakteristik seiner Dichtungen 398—438. Litteratur 438—444.

B. Geschichte der komischen Poesie: 445—617.

1. Geschichte der alten Komödie: 446—592.

§. 120. Vorspiele der Attischen Komödie, Stufen und Formen des Lustspiels 446—451. Dorische Komödie, der Peloponnesier, Megarer, Sikelioten (Epicharmus und Sophron), Italioten 451—479. Parodische Poesie, Travestie und Biologen 479—489. Bukolische Dichtung, Theokrit und die Bukoliker 489—504.

2. Geschichte der alten Attischen Komödie: 504—592.

§. 121. Stufengang der alten Attischen Komödie 504—513. Verzeichnifs der alten Komiker 513—525. §. 122. Verfassung und Charakteristik der alten Attischen Komödie, Organismus, Charakter und Idee 525—548. §. 123. Aristophanes 548—592. Biographische Notiz 548—553. Charakteristik 553—561. Verzeichnifs und Charakteristik seiner Dramen 561—585. Litteratur 585—592.

3. Geschichte der mittleren und neueren Komödie: 592—617.

§. 124. Charakteristik der mittleren Komödie 592—598.

Verzeichnifs ihrer Dichter 598—603. Charakteristik der neueren Komödie 603—611. Verzeichnifs ihrer Dichter 612—617.

V. Poesie des Alexandrinischen Zeitalters: 618—664.

§. 125. Charakteristik und Eintheilung 618—626. Erste Gruppe: Alexander Aetolus, Simmias, Dosiadas, Lykophron, Aratus u. a. 626—634. Zweite Gruppe: Kallimachus, Eratosthenes, Rhianus, Numenius, Euphorion, Nikander, Parthenius, Heraklides u. a. bis auf Babrius 634—656. Dritte Gruppe: Marcellus, die Oppiane, Manetho, Maximus u. a. Lehrdichter 656—664. §. 126. Die Griechische Anthologie 664—681.

VI. Poesie der Byzantiner: 681—688.

§. 127. Georg aus Pisidien, Theodorus Prodromus, Ioh. Tzetzes, Manuel Philes, Georg Lapithes.

Nachträge

zum zweiten Theil.

Zur ersten Abtheilung.

S. 52. L. F. Meunier *De Homeri Vita etc. Par.* 1857. behandelt, nicht eben lohnend, die sprachliche Seite der *Vita Herodoti.*

- 57. Euler *de antiquis Romanorum studiis Homericis*, Berl. Diss. 1854.

- 59. ff. Homers Person, Abkunft, Tradition und Hom. Studien im Alterthum: M. Sengebusch *Homerica dissertatio* I. II. vor der *ed. IV. Hom. cur. G. Dindorfio*, L. 1855—56. II. Derselbe in d. Jahrb. f. Philol. Bd. 67.

 Em. Hoffmann Homeros und die Homeriden-Sage von Chios, Wien 1856.

- 65. Overbeck Die Bildwerke zum Thebischen und Troischen Heldenkreis (Gallerie heroischer Bildwerke der alten Kunst, Th. I.), Braunschw. 1853. 8. nebst Atlas.

 Die Inschriften der plastischen Denkmäler welche Homerischen Stoff darstellen, sind aufgenommen in *Corp. Inscr. Gr.* III. nemlich *Tabula Iliaca n.* 6125. *Veronensis* 6126. *Paris.* 6129 b.

- 90. Bergk vor seinem Aristophanes p. VIII. vermuthet: *οἱ δὲ τρισὶ τὴν ἐπὶ Πεισιστράτου διόρθωσιν ἀναφέρουσιν, Ὀρφεῖ Κροτωνιάτῃ, Ζωπύρῳ Ἡρακλεώτῃ, Ὀνομακρίτῳ Ἀθηναίῳ, ὡς Ἀθηνόδωρος ἐπίκλην Κορδυλίων.* Gewaltsamer ohne Wahrscheinlichkeit *B. ten Brink* in *Mnemosyne* T. III. p. 275.

- 96. Liesegang *de extrema Odysseae parte*, Bielef. Progr. 1855.

- 121. ff. Beiträge zur Homerischen Frage: Bericht in den Preufs. Jahrb. v. Haym I. 1858. p. 618. ff. A. Jacob Ueber die Entstehung der Ilias und der Od. Berl. 1856. J. G. v. Hahn Aphorismen über den Bau ... der Il. und Od. Jena 1856. E. W. Gladstone *Studies on Homer and the Homeric age*, *Oxf.* 1858. III.

- 129. Koechly *de Iliadis carminibus diss.* III. IV. Tur. 1857.

- 133. Düntzer Ueber die Doloneia im Philologus XII. 41. ff. Sickel Rofsleb. Progr. 1854.

- 135. Schütz *de Patrocleae compositione*, *Anclam* 1854.

S. 140. Bekker Gedanken über die Odyssee, Monatsberichte der Berl. Akad. 1853. p. 166. ff. Heerklotz Betrachtungen über d. Od. Trier 1854. R. Volkmann *Commentationes epicae*, *L.* 1854. handelt in *comm.* III. *de Od. rhapsod.* 15—19. IV. *de vocabulis novis et ἅπαξ εἰρημένοις in postremis Od. libris.* Hennings über die Telemachie, in Jahrb. f. Philol. 1858. 3 Suppl. p. 235. ff.

- 154. Schlufs: Desselben *Zenodotea* im Philologus VIII. 652. ff.

- 161. *Heraclides diorthota Homeri:* Osann Giefsener Progr. 1853—1854.

- 162. Gildersleeve *de Porphyrii studiis Homericis*, Göttinger Diss. 1853. Wollenberg *de Porphyrii studiis philologis*, Berl. Diss. 1854.

- 163. Ueber *Heracliti Alleg. Hom.* Osann *Quaest. Hom.* V. 1856.

- 167, 17. Die vollständigste Ausgabe dieser Scholien: *Scholia Gr. in Hom. Odysseam ex codd. aucta et emend. ed. G. Dindorf, Oxon.* 1855. II. M. v. Karajan Ueber d. Handschr. d. Scholien zur Od. Wien 1857. (Sitzungsber. d. Wiener Akad. Phil. hist. Cl. Bd. 22.)

- 172. fg. Ueber den kritischen Werth dieser Papyre Osann im Giefsener Festprogr. 1852. Kayser im Philol. X.

- 175, 14. *Carmina Homerica I. Bekker emend. et annotabat*, Bonn 1858. II. Z. 28. Doederlein III. 1858.

- 176, 6. Die Uebersetzung des ganzen Homer von Georg Chapman ist zuletzt erneuert worden Lond. 1857—58. IV. 8.

24. Eine Fortsetzung des Wolfischen Aufsatzes über Homers Uebersetzer ist der geschickt ausgeführte von Wilh. Müller, Ueber die Deutschen Uebersetzungen des Homer, Vermischter Schriften Bd. 4. Von den Deutschen Uebers. Homers im 18. Jahrh. Cholevius Gesch. d. Deutschen Poesie II. K. 4. Metrische Ilias von Donner; Odyssee von Wiedasch. Prosaische Verdeutschung von Minckwitz, L. 1854—56.

- 182, 22. Zuletzt Welcker Der Homerische Margites im Rhein. Mus. XI. p. 498—508. Weniger kommt hier in Betracht seine Vorstellung vom Grundgedanken dieses komischen Epos als die Ansicht über die metrische Form: nemlich dafs Iamben unter die Hexameter verstreut waren, und zwar nicht in bestimmter Folge. Dies sagen aber nur alte Metriker, keineswegs Aristoteles. W. vermuthet nun dafs der iambische Vers sprungweis und abschliefsend eintrat, um nach einer mit trocknem Ernst im Hexameter gemachten Darstellung von Thorheiten zum Lachen aufzufordern; der Dichter warf mit dem Iambus gleichsam die gravitätische Maske des zu erhabenen Verses ab. Wir haben aber jetzt keinen Beleg um ein solches Verfahren glaubhaft zu finden. Endlich erklärt er die Sage bei Tzetzes, derselbe Pigres, der mit geistloser Spielerei den He-

xametern der Ilias einen Pentameter zusetzte, habe den Margites geschrieben, für eitlen Wahn.

S. 213, 20. Ein zweiter Aufsatz von Stiehle über die kyklischen Nosten, Philologus VIII. 49. ff.

- 244. Steitz *de O. et D. Hesiodi compositione, forma pristina et interpolatt.* Göttinger Diss. 1856. Gleichzeitig eine Leipziger von Kappotas.

- 245. Die Vorstellungen von C. Fr. Hermann (Abhandl. XIV.), Schoemann u. a. über Hesiods Geschlechter beurtheilt Welcker Griech. Götterlehre I. p. 729.

- 251. Gegen Hermann hat manches von Belang erinnert Schelling Einleitung in die Philosophie der Mythologie, Stuttg. 1856. p. 40. ff.

Seine *Hesiodea* hat Schoemann jetzt vereinigt in *Opusc. acad. Vol.* II. *Berol.* 1857.

- 252. *Hesiodi Theogonia. Rec. Ed. Gerhard*, *Berol.* 1856. nebst einer gleichzeitigen akademischen Abhandlung über d. Hesiodische Theogonie.

- 259. *Hesiodi Scutum Herc. Librorum . . . lectt. commentarioque instruxit D. I. van Lennep. Ex schedis defuncti ed. Hulleman, Amst.* 1854. Deiters Diss. Bonn 1858.

- 268. Vgl. p. 499.

- 334. Zur Zeitbestimmung des Nonnus dienen sechs dem Cyrus aus Panopolis (Th. I. p. 571.) beigelegte Hexameter, die mit einer Reminiscenz aus Nonnus beginnen; denn dafs dieser den Cyrus nachgeahmt hätte (Meineke Bucol. p. 453.) klingt sehr unglaublich.

- 336. *Nonnos Grec et Français — traduit et commenté par le comte Marcellus, Paris Didot* 1856. Erheblich hat der Text gewonnen durch: *Nonni Dion. rec. et praef. est* (pp. CCX.) *A. Koechly, L.* 1857—58. II. Dess. Progr. Tur. 1855. A. Koch *Coniectanea Nonniana* in Rhein. Mus. N. F. X. 167. ff.

- 384. Ein Kapitel über die Jüdische Sibylle hat Hilgenfeld Jüdische Apokalyptik, Jena 1857. Ewald Ueber Entstehung, Inhalt u. Werth d. Sibyllinischen Bücher, akad. Abh. Götting. 1858.

- 386. Alexandre hat seine Ausg. abgeschlossen II. 2. 1856.

- 452. Eine gediegene Forschung dankt man J. Bernays Ueber das Phokylideische Gedicht, Berl. 1856. 4. zugleich mit einem revidirten Text im Anhang. Kritik und Erklärung haben, wenn auch manches nicht gelungen und nur mit grofsem Zwang den Jüdischen Normen angepafst ist, gewonnen, hauptsächlich aber das Verständnifs des Ganzen und seines Ursprungs. Er beweist mit grofser Schärfe dafs dies Gedicht aufser aller Beziehung zum Christenthum steht und christliches darin nur von Interpolation herrührt: denn der Verfasser war ein Jude, welcher Mosaisches Gesetz und Moral in gelindester oder viel-

mehr verwaschener Form („in übermäfsig zaghafter Weise“) und ohne jede Spur der nationalen Schroffheit vorträgt, selbst den Monotheismus und wesentliche Momente seines Glaubens nicht betont. Aber auch nach dieser Forschung wird in der Abfolge der Vorschriften kein Prinzip erkannt, am wenigsten in dem kopflosen Anhang, der ungeachtet aller Beziehungen auf den Dekalog p. XXI. als Fragment erscheinen mufs. Also nicht das Gedicht hat einiges Interesse (sein farbloser Stil hob sich erst durch Beiträge mehrerer Verfasser vor der Byzantinischen Zeit, woher auch malerische Partien mit leidlicher Wortfülle wie 164. ff.), sondern die Person seines Urhebers: denn einen so berechnenden aufgeklärten Juden der laxen Observanz, der behutsam überall vor dem Heidenthum ausbiegt und nirgend mit dem Götzendienst oder Hellenismus zusammenstofsen will, kennt niemand aus Alexandrinischer Zeit. Das konnte nur ein Mann von Welt sein, der wie kein zweiter aus guten Gründen zwischen Heidenthum und Judenthum eine Mittelstellung einnahm. Man thut wol unrecht diesen schwachen Dichter schon ins zweite Jahrhundert v. Chr. zu setzen; so früh konnte das Verbot, mit dem Bernays p. 29. nicht fertig wird, *μαγικῶν βίβλων ἀπέχεσθαι* v. 149. schwerlich vorkommen.

S. 499. Phanokles setzt in die Reihe der ältesten Alexandriner E. v. Leutsch Philol. XII. p. 66.

- 501. Parthenius auch in den *Scriptt. erotici ed. Hirschig*, *Par.* 1856.

- 600. Welcker über die beiden Oden der Sappho Rhein. Mus. N. F. XI. p. 226. ff. Theils bekämpft er die von Mure wieder aufgenommene Vorstellung, dafs Sappho wollüstig war und ihre Neigungen in einer geistesverwandten Association befriedigte, theils streitet er für die leidenschaftliche Liebe der Dichterin zum Phaon, wofür er sogar Ovids Hero. XV. gelten läfst; nur den Sprung vom Leukadischen Felsen lehnt er ab. Hiegegen vertheidigt sich Mure in einem Englisch geschriebenen Aufsatz *ib.* XII. p. 564. ff.

- 659. Pindar Griech. u. Deutsch mit Anm. v. Hartung, L. 1855 — 56. IV. Die Siegesgesänge des Pind. in einer Auswahl — erklärt v. W. Furtwängler, Freib. 1859.

Zur zweiten Abtheilung.

S. 77. A. Schönborn Die Skene der Hellenen, herausg. v. C. Schönborn, L. 1858.

- 89. ff. Zur Uebersicht R. Schultze *De chori Graec. tragici habitu externo*, Berl. Diss. 1856.

- 105. Vom vierten Schauspieler zuletzt Fr. Fritzsche *Quatuor leges scenicae Graecorum poeseos ab Horatio in Arte Poetica latae*, *L.* 1858.

- 163. Von verschiedenen Seiten her haben der Goetheschen Deutung sich angenommen Bernays Aristoteles über Wirkung der Tragödie, in Abhandlungen der historisch-philosophischen Gesellschaft in Breslau I. 1858. und A. Stahr Aristot. und die Wirkung der Trag. Berl. 1859. Aber das Recht der alten Erklärung ist von L. Spengel Ueber die *κάθαρσις τῶν παθημάτων*, Abh. d. B. Akad. d. Wiss. I. Cl. IX. Münch. 1859. erwiesen.

- 221, 5. Diese Fragen über antistrophische Responsion bei Sophokles sind fortgesetzt im Progr. von Wilms, Münster 1858.

- 262. Prien zweites Progr. Lüb. 1858. Ritschl Parallelismus der sieben Redenpaare in d. S. Th., Jahrb. f. Philol. Bd. 77. p. 761. ff.

- 277. Sommerbrodt *de Aeschyli re scenica*, 3 Progr. Liegn. 1848. — Anclam 1858.

- 278. *Aesch. Agamemno rec. et annott. adi. H. Weil*, Giefs. 1858. Naegelsbach *Quaest. Aeschyl.* (*in Agam.*) *Erl.* 1858. Wunder Progr. Grimma 1857.

- 281. *Aesch. Supplices ed. c. notis F. J. Schwerdt*, *Berol.* 1858.
 Jetzt betrachtet Welcker Rhein. Mus. XIII. 189. ff. mit Hermann die *Θαλαμοποιοί* als Mittelstück der Trilogie, deren erstes Glied unsere Supplices waren.

- 285. Aeschyleische Chorgesänge nach d. Medic. Handschr. nebst berichtigtem Texte von W. Dindorf, L. 1858. (Philologus XIII.)

- 308. Platner Ueber die Idee d. Gerechtigkeit in Aesch. u. Soph. L. 1858.

- 318. Thudichum Zu Soph. Antigone, Büdinger Progr. 1858.

- 347. Bonitz Beiträge zur Erklärung des Sophokles: Sitzungsberichte d. Wiener Akad. d. Wiss. XVII. 1855. p. 395. ff. XXIII. 1857.

- 502, 4. Ahrens, T. II. 1859.

- 650, 11. Meineke vermuthet jetzt Stob. III. p. XLI. *Ἰατρικὰ θαύματα*.

Bayerische Staatsbibliothek München

IV. Geschichte der dramatischen Poesie.

Darstellungen und Sammlungen der dramatischen Litteratur A. W. v. Schlegel Vorlesungen über dramatische Kunst und Litteratur, Heidelb. (1809.) 1817. III im ersten Theil oder Werke Th. 5. Ch. Magnin *Les origines du théatre moderne précédée d'une introduction contenant des études sur les origines du théatre antique, Par.* 1838. Welcker Die Griech Tragödien mit Rücksicht auf den epischen Cyclus geordnet, Bonn 1839—41. III. Bode Gesch. der Hellen. Dichtk. dritter Band in zwei Theilen, Lpz. 1839. fg. Darley *the Grecian drama, Lond.* 1840. Müller Gesch. der Griech. Litt. Kap. 21. ff.

Poetae Graeci veteres, tragici, comici, lyrici, epigrammatarii, Gr. et Lat. Colon. Allobr. 1614. II. f. *Poetae scenici Graecorum. Rec. et annott. instruxit F. H. Bothe, L.* 1825 — 31. X 8. *Poetae scenici Graeci, cum fragm. fabularum perditarum ed.* G. Dindorf, *Lips.* 1830. *Oxon.* 1851. 4. Dess. neuer Abdruck der einzelen Dramatiker, *Ox.* 1832—35. VI. 8. nebst den betreffenden *Annotationes, in Aeschylum* 1842. *in Sophoclem* 1836. *in Euripidem* 1839. II. *in Aristophanem* 1837. II. *acc. Scholia Graeca* 1838. III. *Metra Aesch. Soph. Eurip. et Aristoph. descripta* 1842. Brumoy *le théatre des Grecs, Par.* 1730. III. 4. u. öfter; neue Bearbeitung von *Rochefort, du Theil, Prévost, P.* 1785 – 89. XIII. 8. von *Raoul-Rochette* 1820—25. XVI. 8. Fragmentsammlungen: Anm. zu §. 113, 3.

Dramaturgische Litteratur der Alten. Im allgemeinen Casaub. *in Ath.* VI. p. 235. *E.* Böckh *in Corp. Inscr.* I. p. 350. Welcker d. Griech. Tragöd. p. 93. ff. Aristoteles und die Peripatetiker: Plut. *adv. Epicur.* p. 1096. A. *ὡς Ἀριστοτέλην καὶ Θεόφραστον καὶ Ἱερώνυμον καὶ Δικαίαρχον οἱ περὶ χορῶν λόγοι καὶ*
557 *διδασκαλίαι καὶ τὰ δι' αὐλῶν προβλήματα καὶ ῥυθμῶν καὶ ἁρμονίας (ηὔφραναν).* Von Aristoteles *Diog. Laert.* V, 26. *Νῖκαι Διονυσιακαὶ ά. περὶ τραγῳδιῶν ά. διδασκαλίαι ά.* Die mehrmals erwähnten *Διδασκαλίαι* betrafen Tragödien und Komödien, Ionsius *de S. H. Ph.* I, 11, 2. Dicaearchus, *id.* I, 16. Näke in s. Rhein. Mus. I. 40. ff. Titel desselben *περὶ μουσικῶν ἀγώνων* (*περὶ μουσικῆς*) und *περὶ Διονυσιακῶν ἀγώνων*, mit ähnlichen Monographien, worunter auch *Ὑποθέσεις* zu Soph. und Eur. (Anm. zu §. 115, 4.), waren unabhängig vom *Βίος Ἑλλάδος*, wiewohl dort (cf. *Argum. E. Med.*) nicht wenige verwandte Stoffe Platz hatten; ungefähr in dem Verhältnifs worin die genannten Arbeiten des Aristoteles zu dessen allgemeiner Charakteristik *περὶ ποιητῶν* standen. Heraclides Ponticus, Meineke Com. III. p. 60. Cha-

maeleon von Heraklea, viele Spezialschriften, beim Ath. Aristoxenus: Ammon. p. 123. Kleinere Sammler der Art weist zum Theil Hulleman *Duridis Samii quae supersunt* p. 34. nach. Forschungen der Alexandriner und ihrer Zeitgenossen seit Kallimachus und Aristophanes: Th. I. 158. ff. Ueberreste derselben erstlich in den didaskalischen *Argumenta* der Dramatiker, die wol vorzüglich aus den pinakographischen Arbeiten geschöpft sind; Aristophanes (Nauck p. 256. ff.) hatte daran einen vorzüglichen Antheil: die Texte kritisch erörtert und zusammengestellt von Schneidewin *De Hypothesibus tragoediarum Graecarum Aristophani Byzantio vindicandis*, *Gott.* 1853. und in d. Abhandl. d. Göttinger Ges. d. Wiss. Bd. VI. Dann im *Marmor Parium* und vor allen bei Athenaeus. Krates *ἀναγραφαὶ δραμάτων*, Karystius von Pergamum *περὶ διδασκαλιῶν*, zuletzt Dionysii Halicarnassensis l. 36. *μουσικῆς ἱστορίας* unter Hadrian, selbst Detailisten wie nach *Schol. Vat. E. Rhes.* 499. *Διονυσόδωρος ἐν τοῖς παρὰ τοῖς τραγῳδιοποιοῖς ἡμαρτημένοις.* Der älteste von allen Asklepiades Tragilensis, Schüler des Isokrates, schrieb sechs Bücher *τραγῳδουμένων*: Monographie von Werfer in *Acta Monac.* T. II. Fasc. 4. An diesen Asklepiades hatte Philochorus eine Schrift verwandten Inhalts gerichtet, die zugleich mit seinem Buche *περὶ τραγῳδιῶν* in *Schol. Cobet. Eurip.* p. 252. angeführt wird. Endlich die reichsten Ueberreste guter Alexandrinischer Gelehrsamkeit in den Scholia, deren Grundlage Didymus war: *Didymi fragm. ed. Schmidt* p. 240. sqq. Nomenclator für Sammler und Ausleger jeder Art: Iul. Richter *de Aesch. Soph. Eurip. interpretibus Graecis*, *Berol.* 1839.

A. Geschichte der tragischen Poesie.

Der erstaunliche Reichthum des Materials welches die Tragödie betrifft, hat in neuester Zeit fortwährend an Ausdehnung gewonnen. Dieser Stoff ist durch eine Fülle monographischer Forschungen erweitert, verarbeitet und besser begriffen worden, zugleich hat er aber an Klarheit und übersichtlicher Einfachheit immer mehr eingebüfst. Wenn nun solches Uebermafs nothwendig eine Theilung der Massen in Fachwerke fordert, so würde sie doch auch schon durch die Natur des tragischen Haushalts geboten sein. Denn die Tragödie war ein sehr zusammengesetzter Bau, der aus mannichfaltigen Mitteln sinnlicher und geistiger Art seinen Orga-

nismus erhielt und ein innerlich und äufserlich gegliedertes Kunstgefüge bildet, welches für die vollendetste Schöpfung der Griechischen Poesie gelten darf. Ihr Zusammenhang läfst sich daher nur dann begreifen, wenn man ihre Glieder und bedeutendsten Momente nach einander in einer Reihenfolge betrachtet, um die Wechselwirkung derselben einzusehen. Sol-
558 che Momente wie sie durch scenische Darstellung, Objekt, dichterische Form und einen eigenthümlichen Ideenkreis bestimmt wurden, sind vor allen das Theaterwesen und dessen Spitze, das Verhältnifs des Tragikers zum Publikum, die mythischen Stoffe, die Mittel formaler Kunst in Sprache, Metrik und Musik, endlich die Ziele der dramatischen Kunst und Oekonomie oder ihre höchsten sittlichen und poetischen Aufgaben. Beim blofsen Anblick dieses massenhaften Rüstzeugs ahnt man hier eine Gediegenheit und Breite der Kunst, die den Gipfel der Griechischen Poesie verräth. Abgerundet in allen Theilen und auf einen vielseitigen Organismus im Ganzen angelegt besitzt die Tragödie eine Fülle geistiger Kraft, und eben diese Reichthümer des Gedankens haben sie mehr als jede dichterische Gattung von Zeit und sinnlichen Anschauungen unabhängig gemacht. Auch nachdem alles geschwunden ist woran der nationale Charakter und die scenische Wirkung der Attischen Bühne hing, behauptet ihr Nachlafs immer noch einen Grad allgemeiner Verständlichkeit, und die Meister derselben übten fortwährend einen unmittelbaren Einflufs sowohl auf die Bühne der Römer als auch auf die Bildung der neueren Völker. Nicht weniger bewundern wir die Vollständigkeit und Tiefe, zu der diese Tragödie gelangt ist, wiewohl ihre genialsten Leistungen nur den Raum eines Jahrhunderts füllen: denn sie bewegte sich nicht sprungweis sondern in einem strengen historischen Gang. Es war aber hauptsächlich ein dreifacher Stufengang, in dem die Tragiker vorrückten und das Werk der Vorgänger, dem Sinne der Zeit welcher sie angehören ebenso sehr als dem Geist der reifenden Kunst entsprechend, fortführten; sie haben jede Wendung der Attischen Politik und Gesellschaft begleitet und daraus Motive genommen, zuletzt aber die sämtlichen dem Hellenischen Alterthum gesetzten Aufgaben erschöpft. Ihre Dramen

sind daher sprechende Zeugnifse des öffentlichen und des inneren Attischen Lebens, und haben in glänzenden Formen einen immer vollkommneren Kunstverstand entwickelt. Was der sonst reich begabte Dichter nicht auf allen Punkten mit derselben Meisterschaft umspannt, das ist im Grofsen und Ganzen der tragischen Komposition enthalten, woran ein Zusammenwirken jedes individuellen Talents bis zur höchsten Vielseitigkeit sich offenbart. Deshalb mufs eine Charakteristik dieses Gebietes, wenn sie den so mannichfaltigen Erscheinungen bis in den Kern und die geheimen Gründe nachgehen soll und den ausgedehnten Stoff zu gruppiren versucht, zunächst die wechselnden Einflüfse der Zeit, besonders aber den Gang der Attischen Kultur im fünften Jahrhundert zum Ausgangspunkt nehmen und den geschichtlichen Verlauf der Tragödie selber als Regulativ für ihr Verständnifs benutzen.

1. Einleitung in die tragische Poesie der Griechen. 559

113. Aeufsere Geschichte der Tragödie von den Ursprüngen bis zum Aufhören der Kunst.

a. Ursprünge.

1. Die Tragödie ist zwar in Wesen und Verfassung Attisch und wahrhaft ein Werk der Attiker, doch empfingen sie dafür von Fremden den Anstofs und die frühesten Elemente. Der erste Keim ruhte lange Zeit unbemerkt im Dithyrambus, welcher vom Isthmus mit der Bacchischen Lustbarkeit herüber gekommen und als Schmuck der Dionysien bei musischen Wettspielen öffentlich anerkannt war: kein Zufall sondern das in der Griechischen Litteratur waltende Naturgesetz hat es gefügt dafs die neue Gattung aus derjenigen Form entsprang, mit welcher die Melik schlofs. Ein solcher Fortgang konnte jedoch erst dann eintreten, als der Dithyrambus durch Lasus (§. 107, 6.) einen mimetischen Charakter mit Hülfe der Musik anzunehmen begann und seinen epischen Stoff aus sich in sinnlicher Darstellung ausschied. Diesen Zusammenhang zwischen der älteren und jüngeren Gedichtart bezeugt (Anm. zu §. 67, 4.) sowohl eine Reihe von Ausdrücken als auch die

Tradition. Unter den Ausdrücken beweist hier wenig das Wort δρᾶν, welches die Peloponnesier wie es heifst sich zueigneten, hauptsächlich aber τραγῳδία und dessen Wortfamilie. Sie erinnern unmittelbar an Weinfeste des Dionysos, dem der Bock geweiht und geopfert wurde, während ihn dithyrambische Lieder und Chöre (τραγικοὶ χοροὶ) feierten: denn die Behauptung alter Grammatiker dafs ein Bock zum Preise Bacchischer Wettgesänge bestimmt gewesen sei, beruht auf Täuschung. Diese Dithyrambenspiele mit ihrer eigenthümlichen poetischen und musikalischen Verfassung waren das Gebiet eines τραγικὸς τρόπος, einer Dorischen Tragödie durch blofse Chöre, die man als ein Glied des Melos bisweilen lyrische Tragödie benannt hat. Die Kunst durchlief dort eine Reihe volksmäfsiger Vorstufen, deren Namen keinen deutlichen Begriff mehr geben, aber ein hohes Alterthum und langsames Wachsthum der mimischen Kraft verrathen; auch werden die Künstler nicht als Individuen scharf gesondert und gezeichnet, sondern sie gliedern sich in Familien und hinter poetische Stammbäume versteckt.

Hieran knüpft die nächste geschichtliche Tradition, welche den dithyrambischen Reigen auf den Boden und in die Nachbarschaft von Sikyon versetzt. Dort erzählt man sei Epigenes mit einer sogenannten Tragödie hervorgetreten, Thespis wird aber gleichsam genealogisch mit ihm als Erbe dieser Kunst
560 verbunden: beide Männer erschienen ihren Hörern als Neuerer am einfachen Text und Spiel des kyklischen Chors. Dem Volk mifsfiel jeder Eingriff ebenso sehr in das Melos und den religiösen Brauch als in die rauschenden Improvisationen einer Festlichkeit, deren zwanglose Formen zur Laune des Naturkultes heiter stimmten und deshalb als Eigenthum der versammelten Gemeine betrachtet wurden; nicht so leicht mochte man daher zugeben dafs sie in die Hände gelehrter Meister überging, noch weniger aber durch strenge Technik beherrscht dem popularen Interesse sich entfremdete. Ob nun jenem Bacchischen Männerchor alle symbolische Darstellung und Mummerei fehlte, ob nicht einige Theilnehmer desselben nach Gefallen und altem Herkommen die Rollen von Satyrn spielten, da diese Figuren vom Dionysischen Mythos unzertrennlich

waren, ist unbekannt. Sicher blieb das satyrhafte Spiel mit
entsprechenden Masken und Tänzen am längsten ein bäuerli-
ches, woran die niederen Kreise sich übten, und es kann nicht
befremden dafs die vom Landvolk regellos in unverhüllter
Natürlichkeit gesungenen Lieder (φαλλικά) nicht minder der
Aufmerksamkeit des Forschers als der strengen Aufsicht des
Staates sich entzogen. Alsdann begreift man eher wie beide
Formen Dionysischer Lustbarkeit, da sie mehr durch Grade
der Bildung als religiös von einander geschieden waren, wei-
terhin nahe zusammenrücken konnten und durch Vermittelung
der Kunst sich vertrugen; denn unter anderem heifst es dafs
schon Arion (§. 64, 3.) sowohl die tragische Weise nebst
einem festen Chor geschaffen als auch Satyrn mit metrischen
Texten eingeführt habe. Dieser Stufe der Fortbildung scheint
ferner das prokeleusmatische Versmafs (εἰςόδιον) anzugehö-
ren, dessen die satyrischen Chöre sich bedient haben sollen.
Jetzt beginnt eine genauere Kenntnifs von diesem unterge-
ordneten Drama zuerst mit den Zeiten des Aeschylus, als
Pratinas von Phlius nach Athen kam und dort neben Choe-
rilus und anderen seine so benannten Σατύρους oder das
Satyrspiel als Ergänzung und Beiläufer der beginnenden Tra-
gödie auf die Bühne brachte; vielleicht ist es nicht zu ge-
wagt den Pratinas selber für jenen Künstler zu halten, wel-
cher den rohen formlosen Stoff des dämonischen Mythos an
einen gewissen Plan und Sagenkreis zu binden verstand. Im-
mer aber berührten solche Satyrn selbst auf Attischem Boden
sich nur entfernt mit der Tragödie, welche durch Thespis
den Ikarier, einen Führer des kyklischen Chores unter den
Pisistratiden (seit Ol. 61.), rein aus dem Dithyrambus her-
vorging. Dafs man ihn, den Anfänger einer neuen Gattung,
schon früh für einen naiven Dramatiker nahm, defsen Ent- 561
würfe sich nur auf einer wandernden Bühne hören liefsen, dies
erklärt sich zwar schon aus dem Uebergewicht seiner Nach-
folger, doch hat auch der Verlust seiner in späterer Zeit so we-
nig anziehenden Dichtung jedem ungünstigen Urtheil den freie-
sten Spielraum eröffnet. Dennoch ahnt man trotz der abgeris-
senen Nachrichten über diesen Mann dafs ein Plan im neuen
Fachwerk lag; und der Zeitpunkt dem er angehört, in wel-

chem nach erfolgter Reife des Epos und Melos die kühnen Redaktionen des Onomakritus neben vielfachen Aeufserungen praktischer Intelligenz hervortraten, war für ein frisches, aus künstlerischer Bildung und Reflexion hervorgehendes Unternehmen wohl geeignet. Ein solches sprechen eben die weniger zweifelhaften Angaben über Thespis aus: er gab dem Führer des dithyrambischen Reigens als zweites Geschäft die Rolle des Schauspielers, und liefs ihn in schicklichen Pausen mythische Geschichten aus dem alten Epos, ohne Zusammenhang mit dem Dionysosliede, vortragen; er stellte ferner diesen erzählenden Chorführer auf einen erhöhten Platz, in Umgebungen die ein Vorspiel des Theaters bedeuteten, nachdem der kyklische Chor bereits in Athen fixirt und städtisch geworden war. Vom Dialog findet man aber in jenem Anhang des Dithyrambus noch keine Spur, sondern das epische Beiwerk, von dessen metrischer Form wir nichts erfahren, stand unvermittelt neben dem melischen Element; sicher ist nur dafs der weltliche Mythos in eine mimische Charakteristik gekleidet und durch Masken oder entsprechende Mittel über das Mafs gewöhnlicher Anschauung gehoben wurde, wodurch ein freies poetisches Moment in die Bacchische Feier kam, und der sonst beschränkte, fast eintönige Festgesang ebenso sehr an Mannichfaltigkeit als an Würde gewann. Die Summe dieser Erfindungen ist äufserlich in der Tradition zusammengefafst, dafs Thespis den einleitenden Theil und die Erzählung einer tragischen Begebenheit zuerst unternahm. Wieweit sein jüngerer Zeitgenosse Choerilus der Athener (seit Ol. 64. genannt) das Werk des Vorgängers fortführte, bleibt wegen Unberühmtheit dieses Mannes ungewifs. Zwar wenn er wirklich wie man hört schon für Ausstattung der Schau-
562 spieler sorgte, konnte wol auch der Fortbau der jungen scenischen Gattung gefördert sein; allein wesentlich werden ihm nur Satyrspiele zugeschrieben, und wenn die grofse Fruchtbarkeit des sonst unscheinbaren Dichters hieraus noch eher sich begreifen läfst, so deutet doch sonst nichts darauf dafs er in den Geist des Thespis einging. Desto verdienstlicher war die Thätigkeit des Phrynichus, Sohns des Polyphradmon (von einigen wird sein Vater anders ge-

nannt); in seiner Laufbahn finden wir die Jahre Ol. 67, 2. und 75, 4. (511—476.) als die namhaften Glanz- oder Endpunkte bezeichnet. Dieser fafste zuerst die Tragödie in würdigem Sinne und gab ihr, indem er die theatralische Zurüstung mit einem poetischen Stoff und Plane verband, jenen Grad künstlerischer Haltung, der Achtung für sie erweckte. Damals erst kamen Tragödien zum öffentlichen Wettstreit, ein solcher setzt aber Anerkennung und Gewähr des Staates voraus; und wenn Phrynichus hieran nicht allein Antheil hatte, so wird doch keine dramatische Choregie vor Ol. 75, 4. erwähnt, als Themistokles die Kosten der Aufführung bestritt und jener den Sieg gewann. Die Titel seiner Dramen beweisen ferner dafs er aus verschiedenen Abschnitten der Mythologie seine Stoffe wählte, nicht aber den Troischen Sagenkreis vorzüglich ins Auge fafste; wie beweglich und frei seine Muse war, welche die schönsten Blumen auf der „Aue des eben erschlossenen Gebiets" emsig pflückte, wie sogar von politischer Gesinnung und Partei berührt, dies zeigt sein Uebergriff im dramatischen Stoff, indem er neben Mythen auch an grofsen historischen Ereignifsen in der Zeitgeschichte, in *Μιλήτου ἅλωσις* und *Φοίνισσαι,* sich versuchte. Ferner liefs er das Gespräch zwischen dem Koryphaeus und einem Schauspieler wechseln und nutzte beim Dialog besonders den trochäischen Tetrameter, er machte bereits einigen Gebrauch von Frauenrollen; an seinen Fragmenten wird Eleganz und Fülle der Diktion wahrgenommen. Aber die Melik überwog neben lebhafter orchestischer Darstellung noch in solchem Mafse, dafs kaum ein beträchtlicher Umfang in der Handlung, noch weniger kunstvolle Gruppen und Charakteristik erwartet werden dürfen; auch verlautet nichts über die Idee seiner Dramen. Soweit erhellt wie die muthwilligen Scherze und Schwänke der Bacchischen Genofsen auf einen fremden Boden verpflanzt zur ernstesten Gattung sich erheben konnten, und warum Dionysos bei den Alten ein Urheber des Theaters heifst, das Drama nebst allen scenischen Künstlern stets unter dem Schutz dieses Gottes stand. Die tragische Dichtung unter Attikern war also von schwachen Anfängen bis zur öffentlichen Geltung vorgedrungen und in die Litteratur selbst getreten.

563 1. Die Inkunabeln der Tragödie sind den Alten nicht sonderlich interessant erschienen, für uns aber besitzen sie höchstens soweit einen Werth, als sie das Verdienst der Attiker und namentlich des Aeschylus nach der historischen Seite würdigen lassen. Ueber sie hat bis in unsere Tage sich eine erdrückende Masse von Monographien oder Kombinationen ergossen. Häufig verschwindet in ihnen der thatsächliche Kern, an sich eine geringe Zahl fragmentarischer Notizen, unter den überbauten Hypothesen in dem Grade, dafs wol auf den ersten Blick der Anschein entstehen kann, als wisse man von jenen *origines* mehr als sich wirklich rühmen läfst und werde, je mehr wir uns emsig vertiefen, von den verschollenen Zuständen ein klares Bild gewinnen. Glücklicherweise hat Welcker aufgeräumt und in einer Sichtung der früheren Ansichten (s. die erheblichsten in Anm. zu §. 67, 5. und sonst die Büchertitel bei Beck *Access. ad Fabr. B. Gr. Specim.* II.) den Dithyrambus und das daraus entwickelte Spiel des Thespis vom Satyrdrama gesondert. Hiedurch treten die hier verschwimmenden Elemente besser aus einander, sobald man die Zwischenstufen oder Vorspiele, die Dorischen Tragödien und die Satyrn, auf ihren Boden zurückleitet. Nachdem die sogenannte lyrische Tragödie, die mit der Attischen nur den Namen gemein hat, durch Böckh (Anm. zu §. 67, 4. und zu §. 110, 5. p. 643.) aus dem Dunkel (eigentlicher zu reden, aus problematischen Winken, wie solche gelegentlich bei Simonides und Pindar vorgekommen sind, weniger aus der bestrittenen Auslegung der Orchomenischen Inschriften) hervorgezogen worden, hatte man diesen *origines tragicae* einen Zusammenhang mit anderen Peloponnesischen Festlichkeiten in gröfster Ausdehnung zugeeignet: so namentlich A. Schöll *de origine Graeci dramatis, Tub.* 1828. Am weitesten ging Ulrici II. 483. ff.: ihm zufolge war der alte Dithyrambus satyrhaft, Dorische Städte, wo sonst keine Spur von Satyrn beim Dionysosfest, hätten dafür einen Männerchor gesetzt, und was noch mehr, an Stelle des Dionysos fremdartige Mythen wie Epigenes that behandelt, endlich ernste tragische Chöre oder Tragödien gedichtet, die vom Dithyrambus völlig verschieden gewesen. Kürzen wir Erörterungen ab, welche wenig Frucht versprechen, so mufs man mindestens daran festhalten, dafs der Name *τραγῳδία* bei Doriern nicht vorkommt: denn die Worte (*Suid. Phot.* v. *Οὐδὲν πρὸς τὸν Διόνυσον*), *Ἐπιγένους τοῦ Σικυωνίου τραγῳδίαν εἰς αὐτὸν ποιήσαντος*, besagen entweder dafs Epigenes zuerst vom Herkommen abwich oder sind aus einem Mifsbrauch des später allgemein verbreiteten und bei den Byzantinern verflachten Wortes zu verstehen. Nur *τραγικὸς* bestand unter Doriern mit *τρόπος* und *χορὸς* verbunden; der Satz „Tragöden und Komöden als lyrische Sänger waren von Alters her überall" entbehrt auch nach

dieser Seite hin eines Beweises. Es stört oder fördert die Sache wenig dafs **Epigenes**, welchen Bentley *Opusc.* p. 279. etwas voreilig streichen will, seinen wohlbezeugten Platz behauptet: erstlich beriefen sich die Lexikographen in jenem Artikel auf Chamaeleon, *καὶ Χαμαιλέων ἐν τῷ περὶ Θέσπιδος τὰ παραπλήσια ἱστορεῖ*, dann aber mufs aus alter Quelle, vielleicht aus 564
einer Sikyonischen Anagraphe, die Notiz bei Suid. v. *Θέσπις* geschöpft sein, *τραγικὸς ἑκκαιδέκατος ἀπὸ τοῦ πρώτου γενομένου τραγῳδιοποιοῦ Ἐπιγένους τοῦ Σικυωνίου τιθέμενος, ὡς δέ τινες, δεύτερος μετὰ Ἐπιγένην*: mag auch die Zahl 16 aus einer chronologischen Kombination stammen, da von agonistischer Aufzeichnung noch keine Rede sein konnte. Aufserdem ist dieser Frage durchaus fremd Ath. XIV. p. 630. C. *συνέστηκε δὲ καὶ σατυρικὴ πᾶσα ποίησις τὸ παλαιὸν ἐκ χορῶν, ὡς καὶ ἡ τότε τραγῳδία· διόπερ οὐδὲ ὑποκριτὰς εἶχον*: das heifst, dem dortigen Zusammenhang, wo vom Satyrtanz gehandelt wird, und bekannten Thatsachen gemäfs, alles ältere Satyrspiel bestand gleich der ältesten Tragödie in Chören und chorischen Tänzen, ohne Mitwirkung von Schauspielern. Zuletzt bleibt Aristot. *Poet.* 3, 6. *καὶ τὸ ποιεῖν αὐτοὶ μὲν δρᾶν, Ἀθηναίους δὲ πράττειν προςαγορεύειν*: abgerissene Worte, die noch auf Deutung aus gelegentlicher historischer Angabe warten. Denn die Beziehung auf eine muthmafsliche Sage, dafs die Tragödie von Phlius nach Athen gekommen sei (woran Welcker p. 1254. dachte), steht ohne jeden Halt. Doch würden alle Bedenklichkeiten leichter wiegen, könnte man nur einen Stoff für die lyrische Tragödie oder für eins der muthmafslichen Mittelglieder finden, das den Raum zwischen Dithyrambus und Attischer Tragödie füllte. Diesen Stoff hat auch Welcker d. Griech. Trag. p. 1285—95. für die melische Tragödie nicht aufgefunden, indem er eine durch blofsen Chor dargestellte Handlung als Unterart des Dithyrambus annimmt, übrigens aber gegen Böckh die in Karischen Inschriften bei einem musischen Agon erwähnten *τραγῳδὸς* und *κωμῳδὸς* als Schauspieler betrachtet, die sich in Ermangelung einer vollständigen scenischen Aufführung auf Virtuosität in der Recitation beschränkten. Die letztere Deutung setzt ein neuerdings bekannt gewordenes Monument aufser Zweifel, eine Boeotische Inschrift welche den musischen und gymnastischen Agon der Amphiaraëa mit allem Detail verewigt, *Transactions of the Royal Society of literature* II. *Series Vol.* V. 1855. p. 129. ff. Der Reihe nach werden dort erwähnt *ῥαψῳδός, ἐπῶν ποιητής, αὐλητής, κιθαριστής, κιθαρῳδός, ποιητὴς σατύρων, τραγῳδός, κωμῳδός, ποιητὴς τραγῳδίας, ποιητὴς κωμῳδίας.* Vergl. p. 615. 1. Ausg. Nur wenige doch räthselhafte Traditionen lassen sich gegen die negative Polemik von **Hermann** *de tragoedia comoediaque lyrica* 1836. *Opusc.* T. VII. schützen; s. Anm. zu §. 67, 4.

An die Mimik der Dithyramben grenzt in Wesen und Begriff zunächst das Satyrspiel. Hierüber haben die Alten selbst sich wenig belehren können oder wollen, da das Satyrdrama bei den Attikern nur mäfsiges Interesse fand, Arbeiten aber vor Pratinas nicht erhalten waren. Man hat daher versucht die weiten Lücken dieses Feldes aus Mangel an historischem Material, soviel man vermag, hypothetisch auszufüllen: sie lassen sich auch in der klarsten und übersichtlichsten Forschung von Welcker erkennen, Nachtrag zu der — Aeschylischen Trilogie, nebst e. Abhandlung über d. Satyrspiel (p. 185. ff.), Frkf. 1826. Casaubonus hingegen liefert in seinem für die ältere Philologie namhaften Buche (*de Satyrica Gr. poesi et Romanorum Satira*, *Par.* 1605. 8. *ed. Rambach*, *Hal.* 1774.) nur Antiquitäten, zuletzt vom litterarischen Theil des gebildeten Satyrdramas einen blofsen No-
565 menclator. Aufserdem Dissertationen über Anfänge des Satyrspieles von Buhle, *Gott.* 1787. Pinzger, *Vrat.* 1822. Genthe bei d. Uebers. des E. Kyklops, Halle 1828. u. a., welche durch Wieseler (Anm. zu §. 114, 5.) überflüssig gemacht sind. Von der ursprünglichen Verfassung der Dionysien, in denen ein Satyrchor und Führer des satyrischen Reigens auftraten, verlautet nichts; begreiflich waren solche formlos, wenn Pratinas zuerst diese rohen Autoschediasmen in eine Form fafste. Auf letzteren geht ebenso sehr *Φλιασίων σατύρων* als das nächste *Δωρίδι Μούσῃ* bei Dioscor. *Ep.* 29, 4. Man wagt nicht zu viel wenn innerhalb der ursprünglichen Dionysischen Feier ein religiöses und ein weltliches, ein kunstgerechtes und ein regelloses Element angenommen wird, jenes im dithyrambischen Chor vertreten, dieses an den Schwank der Satyrn geknüpft. Alles läuft endlich auf die Frage hinaus, welchen Platz und Vortrag der Attische Satyrreigen in frühester Zeit hatte; dafür sind aber nur wenige dunkle Andeutungen verblieben. Zunächst was man vom *metrum proceleusmaticum* hört: Marius Victorinus II, 11. extr. *Hoc metro veteres satyricos choros modulabantur, quos Graeci εἰςόδιον ab ingressu chori satyrici appellabant, metrumque ipsum εἰςύδιον dixerunt.* Dies setzt voraus dafs ein Satyrspiel das Praeludium des Festes war. An jenes charakteristische Metrum erinnern auch die lebhaften hyporchematischen Rhythmen des Pratinas bei Ath. XIV. p. 617. Wenn aber Zenob. V, 40. in einer Erklärung des *οὐδὲν πρὸς τὸν Διόνυσον*, das durch Abschweifungen der Dithyrambiker zur Fabel des Ajax und der Kentauren veranlafst worden, hinzusetzt, *διὰ γοῦν τοῦτο τοὺς Σατύρους ὕστερον ἔδοξεν αὐτοῖς προειςάγειν, ἵνα μὴ δοκῶσιν ἐπιλανθάνεσθαι τοῦ θεοῦ*: so meint er, worauf *ὕστερον* führt, wol nur das Satyrspiel als Anhang der Trilogie, und entweder mufs es *προςειςάγειν* (mit Hermann) oder, was Kayser räth, *παρειςάγειν* heifsen. Denn als Vorspiel der Tragödie sehen die Satyrn et-

was abenteuerlich aus. Dagegen hinderte nichts an einen satyrischen (d. h. naturalistischen) Schwank zu denken, welcher den Dithyramben selbst voranging: nur so konnte späterhin der strenge scenische Zusammenhang zwischen Tragödien und Satyrspiel eintreten, wofern beide seit Alters neben einander bestanden. Etwas ähnliches meint wol, wofern er mit Bedacht schrieb, Diod. IV, 5. *καὶ Σατύρους δέ φασιν αὐτὸν* (*Διόνυσον*) *περιάγεσθαι, καὶ τούτους ἐν ταῖς ὀρχήσεσι καὶ ταῖς τραγῳδίαις τέρψιν καὶ πολλὴν ἡδονὴν παρέχεσθαι τῷ θεῷ.* Auch läfst nunmehr Aristoteles eine schickliche Deutung zu: *ἔτι δὲ τὸ μέγεθος ἐκ μικρῶν μύθων καὶ λέξεως γελοίας, διὰ τὸ ἐκ σατυρικοῦ μεταβαλεῖν, ὀψὲ ἀπεσεμνύνθη, τό τε μέτρον ἐκ τετραμέτρου ἰαμβεῖον ἐγένετο· τὸ μὲν γὰρ πρῶτον τετραμέτρῳ ἐχρῶντο, διὰ τὸ σατυρικὴν καὶ ὀρχηστικωτέραν εἶναι τὴν ποίησιν*, *Poet.* 4, 17. 18. Nicht zwar als ob die Tragödie sich unmittelbar aus dem Satyrspiel entwickelt hätte; wohl aber war in diesem mehr mythischer Stoff als im Dithyrambus enthalten, und hiezu kam vielleicht auch eine metrische Form der Erzählung. Ueberdies ist eine Verbindung der Satyrn mit den Dithyramben förmlich durch Arion gestiftet worden, von dem Suidas berichtet, *καὶ Σατύρους εἰςενεγκεῖν ἔμμετρα λέγοντας.* Die ersten litterarischen Autoritäten waren hier Pratinas, sein Sohn Aristias, der schon in der Reihe der Attischen Tragiker steht, und Choerilus: Welcker Satyrsp. p. 276—84. Das wenige was wir von Pratinas aus Phlius wissen, sagt Suidas: er des Pyrrhonides oder (symbolisch) des Enkomios Sohn war der erste und der fruchtbarste Verfasser von Satyrspielen, deren man unter seinen 50 Stücken (die übrigen sind als Tragödien gefafst) 32 zählte, ferner trat er Ol. 70. mit Aeschylus und Choerilus auf, siegte jedoch nur einmal. Unter die tanzlustigen Meister zählt auch ihn Ath. I. p. 566
22. A. Böckh *Gr. trag. pr.* p. 125. fand die Zahl 32, verglichen mit den Satyrdramen der uns bekannten Tragiker, zu hoch: von diesem fremdartigen Mafsstab ausgehend will er nur 12 Satyrstücke zugeben. Sein und des Sohnes Lob spricht Pausanias aus II, 13, 5. *Ἐνταῦθά ἐστι καὶ Ἀριστίου μνῆμα τοῦ Πρατίνου. τούτῳ τῷ Ἀριστίᾳ σάτυροι καὶ Πρατίνᾳ τῷ πατρί εἰσι πεποιημένοι πλὴν τῶν Αἰσχύλου δοκιμώτατα.* Jetzt kennt man ihn nur als Verfasser von Hyporchemen (II. 1. p. 558.), deren lebendigsten Ausdruck das erwähnte Fragment Ath. XIV. p. 617. gibt; aus jenen Gedichten mögen auch die mehrfachen Citationen bei Plutarch *de Musica* stammen. Aristias der von Neueren auch für einen Komiker (Meineke *Com. Gr.* I. 504.) ausgegeben worden, wetteiferte namentlich mit Sophokles (*Vita Soph.*) und mit Aeschylus Ol. 78. nach den unvollständigen Angaben im *Argum. S. Th. Med.* *δεύτερος Ἀριστίας Περσεῖ, Ταντάλῳ, Παλαισταῖς σατυρικοῖς τοῖς Πρατίνου πατρός*; vielleicht war nur das

Satyrspiel aus dem Nachlafs des Vaters. Anderes vermuthet C. Fr. Hermann im Philol. III. 509. Titel desselben werden erwähnt *Ἀνταῖος* Herod. *π. μον. λ.* p. 10. *Ἀταλάντη* Poll. VII, 31. *Κῆρες* Ath. XV. p. 686. A. *Κύκλωψ*, woraus ein sprüchwörtlicher Vers Suid. v. *Ἀπώλεσας*, und *Ὀρφεύς* Poll. IX, 43. Ein vereinzelter Vers bei Ath. II. p. 60. B. Vgl. Welcker Trag. p. 966. **Choerilus** der Tragiker: Naeke *Choer.* c. 1. Er kommt unter den ältesten Figuren der Attischen Tragödie vor, als Nebenbuhler des Pratinas und Aeschylus, sogar des Sophokles, und zwar schon seit Ol. 64. 524. Wollte man also mindestens bis auf 468. herabsteigen, so würde seine dramatische Laufbahn sich ungewöhnlich ausdehnen. Man thut daher mit Naeke wohl den Sophokles aus dem Spiel zu lafsen; läuft hier aber ein alter Irrthum unter, so läfst ein solcher doch nicht in der räthselhaften Notiz von einer Schrift dieses Tragikers über den Chor (Suid. *ἔγραψε . . . περὶ τοῦ χοροῦ, πρὸς Θέσπιν καὶ Χοιρίλον ἀγωνιζόμενος*) sich ergründen. In der Hauptsache würde nichts geändert, wollte man mit Welcker Gr. Trag. p. 892. dort einen gleichnamigen jüngeren Choerilus annehmen. Cyrillus *c. Iulian.* p. 13. B. setzt ihn neben Phrynichus in Ol. 74. Hauptstelle des Suidas, welche sich nicht weiter berichtigen läfst: X. *Ἀθηναῖος, τραγικός, ξδ' Ὀλυμπιάδι καθεὶς εἰς ἀγῶνας· καὶ ἐδίδαξε μὲν δράματα ἑξήκοντα καὶ ϱ', ἐνίκησε δὲ ιγ'. οὗτος κατά τινας τοῖς προςωπείοις καὶ τῇ σκευῇ τῶν στολῶν ἐπεχείρησε.* Die Zahlen klingen hier mehr als paradox. Aus seiner *Ἀλόπη* zog eine die Fabel vom Triptolemus betreffende Notiz Pausan. I, 14, 2. Wir besitzen aber kein Fragment. Der alte Spruch, den die Lateinischen Grammatiker so häufig benutzen, *ἡνίκα μὲν βασιλεὺς ἦν Χοιρίλος ἐν Σατύροις* (Naeke p. 257. sqq.), berechtigt zu dem auf allen Seiten begründeten Urtheil, dafs er über das Satyrspiel wenig oder niemals hinauskam.

Thespis: Welcker Satyrsp. p. 228—75. vgl. Th. I. p. 352. Mit ihm hebt der Satz an, dafs Dionysos das Theater erfand, Diod. IV, 5. *καθόλου δὲ τῶν θυμελικῶν ἀγώνων φασὶν εὑρετὴν γενέσθαι καὶ θέατρα καταδεῖξαι κτλ.* Ueber ihn Chamaeleon *περὶ Θέσπιδος* (Lexikogr. v. *Οὐδὲν πρὸς τὸν Διόνυσον*), woran auch dessen Schrift *περὶ Σατύρων* grenzen mochte, Suid. v. *Ἀπώλεσας*. Seinen poetischen Beruf verkündigt schon die Abkunft aus dem Stammsitz des Dionysoskultes dem Gau Ikarios, wohin die Erfindung der Tragödie versetzt Ath. II. p. 40. Daher lag die Vorstellung nahe dafs Thespis in Begleitung geschminkter Genossen ein bäuerliches Spiel auf dem Lande getrieben und seine Poesie auf einem Karren herumgeführt habe, vorgetragen von Hor. *A. P.* 275. sq. und besonders von Dioscorides Ep. 16. 17.
567 *A. Pal.* VII, 410. 411. ausgeschmückt; sie wurden hiezu durch unzeitige Erinnerung an die Neckereien *ἐξ ἁμάξης* verleitet,

welche mitten unter mancherlei Elementen des beginnenden Dramas einen Platz hatten. Von einem ähnlichen Gedanken mag schon der Verfasser des *Minos* p. 321. ausgegangen sein: *ἡ δὲ τραγῳδία ἐστὶ παλαιὸν ἐνθάδε, οὐχ ὡς οἴονται ἀπὸ Θέσπιδος ἀρξαμένη οὐδ' ἀπὸ Φρυνίχου.* Aber ein städtisches Festspiel setzt selbst die Schilderung Plutarchs *Sol.* 29. (vergl. II. 1. p. 444.) voraus, nebst der bekannten mifsbilligenden Kritik des Solon (welche Diog. Laert. I, 60. zu schroff ausspricht, *καὶ Θέσπιν ἐκώλυσε τραγῳδίας ᾄδειν καὶ διδάσκειν, ὡς ἀνωφελῆ τὴν ψευδολογίαν*), die er folgendermafsen einleitet: *ἀρχομένων δὲ τῶν περὶ Θέσπιν ἤδη τὴν τραγῳδίαν κινεῖν καὶ διὰ τὴν καινότητα τοὺς πολλοὺς ἄγοντος τοῦ πράγματος, οὔπω δ' εἰς ἅμιλλαν ἐναγώνιον ἐξηγμένου, φύσει φιλήκοος ὢν καὶ φιλομαθὴς ὁ Σόλων — ἐθεάσατο τὸν Θέσπιν αὐτὸν ὑποκρινόμενον, ὥςπερ ἔθος ἦν τοῖς παλαιοῖς.* Jeden Zweifel hebt der Chor und sein mimischer Vortrag von Mythen als einem Beiwerk der Dithyramben, der durch die Erfindung des Thespis, seines Ordners und bestellten Führers, an Bequemlichkeit gewann und schon längere Pausen oder Absätze nach Art von Akten machte. Diog. III, 56. *ὥςπερ δὲ τὸ παλαιὸν ἐν τῇ τραγῳδίᾳ πρότερον μὲν μόνος ὁ χορὸς διεδραμάτιζεν, ὕστερον δὲ Θέσπις ἕνα ὑποκριτὴν ἐξεῦρεν ὑπὲρ τοῦ διαναπαύεσθαι τὸν χορόν.* Die Sache dachte sich Hermann anfangs *Opusc.* VII. p. 218. so: ***Scilicet cantato dithyrambo aliqui ex choro vel in satyrorum speciem deformati vel aliter imitantes satyrorum saltationem ludicras aliquas fabellas ex tempore conserebant**, **id quod** διαδραματίζειν **dicit Diogenes, usque dum Thespis iustum sermonem commentatus est**, **quem histrio ad id institutus apto cum gestu recitaret.*** Angemessener derselbe *praef. Cycl.* p. VI. ***Illud non videtur dubium esse, inter cantus chori unum aliquem de grege prodisse, qui aliquam antiquam fabulam non ageret, sed narrando recitaret.*** Nicht unstatthaft aber unbezeugt ist die Vorstellung von C. Fr. Hermann ***de distrib. person. inter histr.*** p. 15. sq. dafs bei Thespis der Koryphaeus als Protagonist, der Schauspieler als Deuteragonist auftrat, dafs hierauf Aeschylus die Gespräche „***quos Thespis inter chori ducem et unicum histrionem instituisset***“ unter zwei Schauspieler vertheilte; doch soweit unsere Nachrichten klar sind, kannte Thespis keinen Schauspieler aufserhalb des Chores, und noch weniger wird er die neue Spielart vom Dithyrambus abgesondert haben. Auch bemerkt Plutarch ausdrücklich dafs Thespis noch mit keinem anderen certirte, oder dafs jede *ἅμιλλα ἐναγώνιος* fehlte. Soviel ist gewifs, der Chor des Thespis wanderte nicht sondern stand vor einem Heiligthum; nicht so klar, welche Bewandnifs es mit dem scenischen Tisch oder Gerüst in der Notiz des Pollux IV, 123. habe: *ἐλεὸς δ' ἦν τράπεζα ἀρχαία, ἐφ' ἣν πρὸ Θέσπιδος εἷς τις ἀναβὰς τοῖς χορευταῖς ἀπεκρίνατο.* Nun ist vor Thespis kein solcher Zeit-

punkt oder Anlafs aufzufinden, und man weifs nicht welche Person damals mit dem Chor sich besprechen konnte. Hier war für keinen anderen Platz als den Koryphaeus. Alles wohl erwogen und von dem seltsamen Ausdruck ἀρχαία abgesehen, mufs hergestellt werden: εἷς τις ἀναβὰς τῶν χορευτῶν ὑπεκρίνατο. So gefafst eröffnen diese Worte der Kombination einen freien Spielraum, denn der auftretende Choreut kann gleich gut für den improvisirten Schauspieler, aber auch als zweiter Sprecher neben dem Koryphaeus gelten. Jetzt läfst sich daher als Thatsache nur das betrachten, was der früher citirte Themistius aus Aristoteles berichtet, Θέσπις δὲ πρόλογόν τε καὶ ῥῆσιν ἐξεῦρεν. Wieviel damals die Orchestik bedeutete, darauf weist Ath. I. p. 22. φασὶ δὲ καὶ ὅτι οἱ ἀρχαῖοι ποιηταὶ Θέσπις, Πρατίνας, Κρατῖνος, Φρύνιχος ὀρχησταὶ ἐκαλοῦντο διὰ τὸ μὴ μόνον τὰ ἑαυ-
568 τῶν δράματα ἀναφέρειν εἰς ὄρχησιν τοῦ χοροῦ, ἀλλὰ καὶ ἔξω τῶν ἰδίων ποιημάτων διδάσκειν τοὺς βουλομένους ὀρχεῖσθαι. Suidas der in seinem Artikel angibt dafs er in Ol. 61. aufgetreten sei, erzählt sehr bestimmt, Thespis habe zuerst mit Bleiweifs, dann mit Portulak sich geschminkt, weiterhin linnene Masken eingeführt. Worauf die früher genannte Schrift des Sophokles über den Chor (πρὸς Θέσπιν καὶ Χοιρίλον ἀγωνιζόμενος, jetzt sinnlose Worte) gerichtet sein konnte, wissen wir nicht. Endlich werden unter seinem Namen Titel citirt (Suid. Ἆθλα Πελίου ἢ Φόρβας, Ἱερεῖς, Ἠΐθεοι, Πενθεύς, aus letzterem Poll. VII, 45.) und wenige Fragmente, zu denen noch ein Trimeter kommt in Letronnes Papyrus n. 20. οὐκ ἐξαθρήσας οἶδ', ἰδὼν δέ σοι λέγω. Aber Bentley *Phalar.* p. 281. sqq. (cf. *Ep. ad Mill.* p. 46. sqq.) hat auf den Grund von Diog. V, 92. und aus den Bruchstücken selbst (ein sprechendes ist insbesondere bei Ps. Plut. *poett. aud.* p. 36. B.) erinnert dafs alles ein Werk des Heraclides Ponticus war, Thespis aber nichts schriftlich hinterliefs. Der Titel Ἄλκηστις kam durch Selden in *Marm. Par. Ep.* 44. wo Böckh mit Wahrscheinlichkeit ergänzend setzt, ἀφ' οὗ Θέσπις ὁ ποιητὴς * πρῶτος ὃς ἐδίδαξε δρᾶμα ἐν ἄστει. Dem Aristophanes gilt er bereits für das Symbol eines altfränkischen Dichters, τἀρχαῖ' ἐκεῖν' οἷς Θέσπις ἠγωνίζετο *Vesp.* 1519.

Phrynichus führt zuerst über die frostigen Inkunabeln hinaus zur Erwartung einer würdigen Kunst, durch μύθους καὶ πάθη, deren in ungenauer Kombination Plut. *Symp.* I, 1. p. 615. A. gedenkt, ὥςπερ οὖν Φρυνίχου καὶ Αἰσχύλου τὴν τραγῳδίαν εἰς μύθους καὶ πάθη προαγόντων ἐλέχθη, τί ταῦτα πρὸς τὸν Διόνυσον; vergl. Aristoph. *Ran.* 1326. Schade dafs wir von seinem Talent und der Höhe seiner Poesie keinen so sicheren Begriff mehr erlangen, um zu beurtheilen ob Aeschylus wirklich, wie das Alterthum erzählt und wir selbst aus allen wesentlichen Thatsachen folgern müssen, zuerst den gesamten

Haushalt der Tragödie organisirte. Die Kenntnifs von diesem
Manne sicherte zuerst Bentley, indem er *Phalar.* p. 294. sqq.
gegen die damalige Ansicht einen und nicht zwei Tragiker
des Namens begründete. Schwieriger ist es ihn überall vom
Komiker zu scheiden; die Spöttereien auf halsbrechende Tänze
des Phrynichus gegen Ende der Aristophanischen Wespen, wel-
che man wegen der orchestischen Neigungen des Tragikers
Ath. I. p. 22. auf letzteren ohne Zweck und Motiv bezog, tref-
fen den tragischen Schauspieler und Tänzer mit dem Beinamen
ὁ ὀρχησάμενος, den man zum Sohn des Chorokles macht, Mei-
neke *Com. Gr.* I. 148. sq. Die vier Phrynichi werden am ge-
nauesten unterschieden von *Schol. Arist. Av.* 750. Den Tragiker
nennt Suidas den Sohn *Πολυφράδμονος ἢ Μινύρου*, in einem
späteren Artikel auch *Μελανθᾶ*: in diesen Namen könnte man
Stichwörter sehen, Polyphradmon wird aber von Pausan. X, 31, 2.
anerkannt und durch die Worte des Suidas bestätigt, *καὶ παῖδα
ἔσχε τραγικὸν Πολυφράδμονα.* Dieser zweite Polyphradmon
war es wol der mit Aeschylus Ol. 78. nach *Argum. S. Th.* wetteifer-
te, indem er wie jener eine Tetralogie *Λυκούργεια* dichtete. Fer-
ner nennt Suidas den alten Phrynichus einen Schüler des Thespis,
setzt ihn in Ol. 67. und spricht von seinen zwei Erfindungen, *γυ-
ναικεῖον πρόςωπον εἰςήγαγεν ἐν τῇ σκηνῇ, καὶ εὑρετὴς τοῦ τετρα-
μέτρου ἐγένετο.* Mit der Einsetzung eines vom Koryphaeus ge- 569
sonderten Schauspielers begann also durch Phrynichus der er-
ste Dialog, und diesem gehörte vorzugsweise der trochäische
Tetrameter, ungefähr wie man ihn in den Persern des Aeschy-
lus antrifft. Wie ein Mann der als Neuling zuerst auf einem
weiten und reichen Gebiet sich umschaut, scheint er seinen
Stoff unbeschränkt aus verschiedenen Kreisen des Mythos ent-
lehnt zu haben, ohne vorzugsweise den Homerischen Sagenkreis
auszuheben; die Erzählung lief gelegentlich im Trimeter, auch
ionici a minore (Hephaest. p. 67.) finden sich, aber sichtbar über-
wog der lyrische Gesang, und die Melopöie galt für die Stärke
des Dichters, auch wurden noch spät die süfsen lieblichen
Rhythmen (Probe derselben bei Pausan. l. l.) anerkannt. Hier-
auf deutet Aristoph. *Av.* 755. zugleich nutzt er das Gefallen al-
ter Leute an seinen Melodien als Charakterzug *Vesp.* 220. 269.
Schol. Av. *Φρ. τραγῳδίας ποιητής, ὃς ἐπὶ μελοποιίαις ἐθαυμάζετο.*
Schol. Vesp. 220. *ὅτι δι' ὀνόματος ἦν καθόλου μὲν ὁ Φρ. ἐπὶ με-
λοποιίᾳ*, coll. *Schol. Ran.* 941. 1333. Aristot. *Probl.* XIX, 31. *Διὰ
τί οἱ περὶ Φρύνιχον ἦσαν μᾶλλον μελοποιοί; ἢ διὰ τὸ πολλα-
πλάσια εἶναι τότε τὰ μέλη ἐν ταῖς τραγῳδίαις τῶν μέτρων;* Un-
ter den Melodien soll einen Ruf besessen haben das Chorlied
der Phoenissen (*Schol. Arist. Vesp.* 220.), dessen Anfang gewesen
zu sein scheint *Σιδώνιον ἄστυ λιποῦσα καὶ δροσερὰν Ἄραδον.*
Eben diese Vermuthung dafs bei Phrynichus mehr lyrischer Ge-

sang vorkam als Gespräch, schien auch durch die Oekonomie der Phoenissen bestätigt zu werden: denn das Stück hob mit der fertigen Entscheidung an, nicht wie die Perser mit Erwartung und Spannung, wo das Drama sich erst entwickeln soll. Man mag es daher immerhin eine dramatisirte Lyrik nennen, ein Tongemälde von Situationen, nicht aber daraus schliefsen dafs Phrynichus noch keine dramatische Komposition kannte, dafs er (wie K. Fr. Hermann Betr. über die Polygnot. Gemälde zu Delphi, Gött. 1849. p. 9. sich ausdrückt) nur eine Folge von Scenen aus dem nämlichen Mythenkreise ohne höhere Einheit des Gedankens an einander reihte. Noch weniger dürfte man glauben dafs in den Phoenissen ein Gesamtchor trilogisch oder für verschiedene Rollen in drei Abtheilungen organisirt war, einmal für die königlichen Räthe oder *Σύνθωκοι*, dann für die thymelischen Lieder der Sidonierinnen oder *Φοίνισσαι*, einen dritten Chor hätten aber die Perser im Gefolge des Xerxes ausgefüllt. Eine solche Trichorie nahm Droysen (Phrynichos, Aischylos u. d. Trilogie in d. Kieler philolog. Studien 1841. p. 43. ff. und in d. Zeitschr. f. Alt. 1844. N. 13. fg.) aber mit geringer Wahrscheinlichkeit an; eine Dichorie dagegen, unter Beistimmung von Welcker, blofs weil *Σύνθωκοι* mit *Φοίνισσαι* in Zusammenhang gesetzt wird, Müller im Prooemium *de Phrynichi Phoenissis*, *Gott.* 1835. Wir wissen aber von keinem Chor aus Dithyrambus oder Drama, der in demselben Thema nicht blofs die Gesänge sondern auch die Personen gewechselt hätte. Wenn nun doch im Anfang die königlichen Räthe (deren Argum. Perss. gedenkt) wirklich eine Rolle spielten, so braucht doch ihr Vortrag um nichts mehr lyrisch gewesen zu sein als er im Eingang von Soph. Oed. R. ist, wo eine Schaar des Volks mit Priestern an der Spitze erscheint und bald verschwindet. Dieses Dichters *Φοίνισσαι* nun waren einer seiner Glanzpunkte, jenes siegreiche Stück das (wie Bentley p. 293. sah) Themistokles mit grofsem Pomp Ol. 75, 4. als Denkmal seines Ruhmes in Scene setzen (*μεγάλην ἤδη τότε σπουδὴν καὶ φιλοτιμίαν τοῦ ἀγῶνος ἔχοντος*) und durch einen *πίναξ* verewigen liefs, Plut. *Themist.* 5. Mit Recht hat man vermuthet (Droysen p. 67.) dafs Phrynichus im Interesse des Themistokles sein Drama schrieb, als dieser bereits gegen Neider und demokratische Mifsgunst öfter genöthigt war an seine Grofsthaten zu erinnern. Vielleicht konnte es nicht schöner geehrt werden als durch das Urtheil des Aeschylus, indem er es seinen Persern zum Grunde legte, wenngleich sein politischer Standpunkt (p. 770. 1. Ausg.) ein anderer war. Ob *Πέρσαι* blofs oberflächliche Bezeichnung oder Doppeltitel war, bleibt dahin gestellt; darauf deutet aber die diplomatische Lesart bei Suidas *Δίκαιοι ἢ Πέρσαι ἢ Σύνθωκοι.* Als Gegenstück darf sein früheres (bald nach Ol. 71, 3.

aufgeführtes) Drama *Μιλήτου ἅλωσις* gelten, welches gleichfalls
unter den Begriff einer lyrischen Kantate (denn das historische
Schauspiel kennen die Griechen nicht) zu fallen scheint; es ist
verewigt und näher bekannt durch Herod. VI, 21. Erzählung:
*καὶ δὴ καὶ ποιήσαντι Φρυνίχῳ δρᾶμα Μιλήτου ἅλωσιν καὶ διδάξαντι ἐς δάκρυά τε ἔπεσε τὸ θέητρον, καὶ ἐζημίωσάν μιν ὡς
ἀναμνήσαντα οἰκήια κακὰ χιλίῃσι δραχμῇσι, καὶ ἐπέταξαν μηκέτι
μηδένα χρᾶσθαι τούτῳ τῷ δράματι.* Auffallend ist dafs Strabo
XIV. p. 635. diese von Sammlern wiederholte Geschichte nicht
im Herodot sondern im Kallisthenes las; zur Unzeit hat sie
Schol. Arist. Vesp. 1481. und vielleicht mit erdichteter Situation
angebracht oder den Worten des Komikers angepafst (ausgeschrieben von Aelian. V. H. XIII, 17.): *οἱ Ἀθηναῖοι δακρύσαντες ἐξέβαλον δεδοικότα καὶ ὑποπτήσσοντα.* Die Wahl eines sol- 570
chen Themas, das mit der jungen Dionysischen Bühne sich
wenig vertrug, setzt ein politisches Motiv voraus, zugleich aber
auch eine Stellung des Dichters in den damaligen Parteien.
Gewifs wurden die Athener von Erinnerungen an ein Mifsgeschick
der Stammgenossen, die sie selber im Stich gelassen, schmerzlich berührt: und so mochte die Geldbufse, die ganz aufserordentlicher Art war, ebensowohl aus politischem Mifsbehagen entspringen als sie jeder Entweihung des heiteren Festes durch so
trüben Stoff eine Schranke setzen sollte. Endlich hat ihre Schwierigkeiten die Forschung über Zahl und Beschaffenheit seiner
Dramen, welche Aristophanes (wol nicht ohne ironischen Zug)
wegen ihrer Schönheit rühmt *Thesm.* 170. *καὶ Φρύνιχος, τοῦτον
γὰρ οὖν ἀκήκοας, Αὐτός τε καλὸς ἦν καὶ καλῶς ἠμπέσχετο. Διὰ
τοῦτ᾽ ἄρ᾽ αὐτοῦ καὶ τὰ δράματ᾽ ἦν καλά.* Suidas nennt zuerst
9 Titel, wo doch die Berechnung nur 7 ergibt, weiterhin aber
noch zwei, mit dem Beisatz, *ἐποίησε καὶ πυρρίχας:* mancher
derselben ist ohne Verlafs, andere fehlen, worunter *Τάνταλος*
(Hesych. v. *Ἐφέδρανα*) und selbst *Φοίνισσαι.* Wenig fördert
Hofmann Suppl. zu den Jahrb. f. Phil. u. Pädag. 1833. Kritisch
Welcker d. Gr. Trag. p. 20—28. Nach den erforderlichen Abzügen und Zusätzen gelangt man kaum über neun Tragödien
hinaus, vorausgesetzt dafs, analog den Benennungen der Phoenissen, *Αἰγύπτιοι* und *Δαναΐδες* Doppeltitel waren, wie *Ἀνταῖος
ἢ Λίβυες.* Wenn er wirklich den einheimischen Stoff der *Ἠριγόνη*, die nur der zweite fast apokryphische Artikel des Suidas
kennt, bearbeitet hatte, so ging er bis in die Wiege des Attischen
Dionysoskultes zurück, dann aber war der Stoff mehr für ein
satyreskes Spiel als für eine Tragödie geeignet. Immer bleibt es
beachtenswerth wie frisch das Andenken dieses Dichters sich erhielt, zwar nicht bei den Grammatikern, wohl aber noch beim Komiker Aristophanes: sein Wort *Av.* 755. dafs jener von der Trift der
Musen die Frucht *ἀμβροσίων ἐπέων* eingesammelt ist ehrenvoll.

b. **Fortschritte, Stufen und Vollendung der Tragödie.**

2. Nach so mäfsigen Anfängen gründete das Genie des **Aeschylus** aus eigener Macht ein vollkommenes Gebäude tragischer Kunst, und es gelang seiner Ausdauer, mit welcher er mehr als vierzig Jahre den Ausbau seines Werks betrieb, aus unscheinbaren Elementen eine Schöpfung zu bilden, die mit den ausgezeichnetsten Erfindungen auf dem Gebiet antiker Poesie sich messen darf. Aeschylus theilt aber den Preis dieser Meisterschaft mit seiner Zeit, denn ohne den Aufschwung derselben, welcher einen ungeahnten Reichthum geistiger Interessen in seinem Schofse trug und den Einflufs der Attischen Gesellschaft begründete, wäre selbst seinem Talent ein solcher Fortschritt unmöglich gewesen. Mit den Perserkriegen, deren Zeuge der Dichter war und bei deren Heldenthaten er in der Blüte seines Lebens mitwirkte, trat Mündigkeit in weltlichen und religiösen Dingen ein: jetzt sammelte sich das Bewufstsein Hellenischer Nationalität in frischer Kraft, der angeregte Keim neuer tief empfundener Ideen über die Bestimmungen der Völker führte zum Nachdenken über die Beziehungen zwischen der Gottheit und der menschlichen Existenz, ein glänzender Kreis von Charakteren und Staatsmännern schuf das grofsartige System Attischer
571 Politik, das Hochgefühl einer über gewöhnliche Neigungen erhabenen Sittlichkeit schien zum Gemeingut zu werden. An der Spitze dieser nationalen Bewegung standen die Attiker, und ihnen sind die besten Früchte des nationalen Aufschwunges zugefallen. Gab es nun schon für einen begabten Dichter keine höhere Gunst als in jenem idealen Zeitpunkt und mitten in dem mächtigsten und zugleich gediegensten Stamm zu leben, so förderten einen dramatischen Dichter noch jene Fähigkeiten der Attiker (§. 68. 71.), welche die wesentliche Voraussetzung einer zur Kunst fortschreitenden Tragödie waren: denn sie besafsen vor anderen den Sinn für den wahren **Dialog** und für die Schärfe vielseitiger **Dialektik**, und kein geringes Moment lag in ihrer warmen Schätzung aller gebildeten Form. Aeschylus war der erste Dichter Athens welcher die fruchtbaren Anregungen der Gegenwart begriff: noch durchglüht vom Hauch des kriegeri-

schen Geistes und des Dionysischen Reigens, aber auch gehoben vom tiefsten sittlichen Ernst und von der Weihe des religiösen Glaubens gab er dem Drama seine bleibende Bestimmung; denn Phrynichus, der vielleicht als gereifter Mann vom Umschwung der siebziger Olympiaden weniger berührt wurde, hatte wol hievon nichts geahnt. Sein Nachfolger schuf in durchgreifender Gesetzgebung einen Organismus der Tragödie, welcher den theatralischen Apparat mit den künstlerischen Aufgaben des Gedichts in Einklang setzte. Schon die Verfassung des Schauspielwesens und der Bühne, wofür der erfinderische Geist des Aeschylus jedes Mittel aufbot, war dahin gerichtet, dafs in der sinnlichen Erscheinung des tragischen Spiels ein ungemeines, von alltäglicher Gewohnheit entferntes Werk hervortreten sollte. Hier wo nicht mehr wie bei dem festlichen Pomp der alten Melik alles in einer freien glänzenden Oeffentlichkeit sich entfalten liefs, wurden zunächst die räumlichen Verhältnisse der Scene von ihm symmetrisch angeordnet und durch dekorative Kunst der Maler in grofser Mannichfaltigkeit verziert; er nutzte ferner das Talent der Maschinisten, Götter wurden gruppirt und auf Gerüsten gezeigt, wo sie schwebend selbst in die Handlung eingriffen, Personen des Dramas aus der Tiefe gehoben oder durch Druckwerke versenkt, der Hintergrund für den kühnsten Wechsel der Scene verändert, überhaupt die Zuschauer durch ein freies Spiel der Handlung und mit Figuren aus einer phantastischen Welt überrascht. Nicht geringeren Fleifs forderten die Leistungen der Orchestik, denn diese sollte nicht blofs den Dionysischen Chor in schöner Beweglichkeit vorführen, sondern auch die Mimik der Charaktere, die Wirkung pathetischer Scenen und die künstlicheren Rhythmen des Vortrags bis zum Grade der lebendigsten Anschauung unterstützen. Gleich angemessen war die Ausstattung der Schauspieler durch würdiges Kostüm, Masken, feierliche Schleppkleider, Kothurn und 572
andere Mittel, welche die Gestalt über das gewöhnliche Mafs erhöhten; endlich wurden dieselben unmittelbar vom Dichter zum richtigen Vortrag ihrer Rollen angeleitet. Einen solchen Pomp machte nur der Wetteifer und die Freigebigkeit der Choregen möglich; der innere Bau des tragischen Haushalts

dagegen war unabhängig von äufseren Mitteln und verdankte seine Regel nur dem Genie des Aeschylus. Erstlich wies er den tragischen Mythos oder den Stoff der Gattung in engere Grenzen und gab ihm fast den Abschlufs eines selbständigen Systems, indem er ihn hauptsächlich innerhalb des Troischen Sagenkreises und der nahe daran grenzenden Fabel fürstlicher Häuser nahm, gelegentlich aber auch das heroische Zeitalter in Geschichten von Göttern und Daemonen verflocht. Den Kern desselben fand er wesentlich in Homer, in begeisterter Auffassung des Epos und in seinen Anschauungen von den Zuständen der ältesten Gesellschaft; das Walten dieser daemonischen Naturgröfsen verstand er wie kaum ein anderer, und mit hohem Selbstgefühl ermafs er den rechten Ton seiner Dichtung, die Plastik machtvoller Figuren und das Pathos tragischer Charaktere. Mit einem solchen Stamm des Götter- und Heroenthums verknüpfte sich dann unwillkürlich die Erhabenheit jener welthistorischen Ideen, von deren Gewalt die damalige Zeit erfüllt war. Aeschylus zog die höchsten sittlichen Probleme in das Gebiet der Tragödie: die Poesie gewann durch ihn einen allgemeinen Standpunkt mit philosophischem Gehalt, der weit über die Grenzen des Festes hinaus ging und ihr den Anspruch auf einen glänzenden Platz in der Bildung des Volkes gab. Sollte nun das Drama dieser Idealwelt einen volleren Ausdruck verleihen, so mufsten Chor und Schauspieler in Wechselwirkung treten. Hieraus ergab sich eine genauere Vertheilung ihrer Aufgaben, ein Verhältnifs zwischen dem erzählenden oder mimischen und dem betrachtenden oder lyrischen Element, in der Weise dafs der objektive Vortrag von Ereignifsen der Vergangenheit stets durch subjektive Reflexion bedingt und zur Erkenntnifs der Wirklichkeit verarbeitet wurde. Daher einmal die Festsetzung zweier Schauspieler, ein geregelter Dialog, der noch durch den Zutritt von Boten sich ergänzen liefs und eine fortlaufende Darstellung der auf und hinter der Bühne sich vollendenden Aktion vermittelte; daneben aber auch die Beschränkung der Chorlieder. Bisher hatten letztere als Hauptstück gegolten und das Vorrecht eines Festgesangs in mafsloser Breite behauptet; jetzt durften sie nicht mehr unbeschränkt sich hinziehen und das Drama durchschnei-

den, sondern sie fügten sich in den gegebenen Mythos und be-
gleiteten jede Wendung desselben so genau, dafs sie bei gröfse-
ren Abschnitten den im Hintergrunde ruhenden sittlichen Satz
hervorhoben und hiedurch dem Gedankengang des Ganzen seinen
Zusammenhang erhielten. Diese Mannichfaltigkeit des chori- 573
schen Vortrags nöthigte sofort den Dichter aus dem Reich-
thum musikalischer Rhythmen, welche Dorier und Aeolier für
die Zwecke der Religion und Gesellschaft ausgebildet hatten,
eine Auswahl zu ziehen und ihnen engere Grenzen, nach den
Stimmungen des Pathos oder der Reflexion, in gesetzlicher
Form zu stecken. Der Grundton jener ermäfsigten Musik,
welche die Formen für eine wechselnde Recitation gewährte,
klingt noch in der tragischen *Metrik* wieder: sie begleitet
alle Wandelungen des Dialogs, vom einfachen Bericht oder
Gespräch bis zum leidenschaftlichen Gesang der Schauspieler,
und die Tiefen der chorischen Melik empfingen von ihr einen
sicheren Ausdruck. Nachdem aber die rhythmische Fassung
der Poesie verändert worden, hielt eine neue Verfassung der
Sprache mit ihr Schritt, und der Geist der schnell reifenden
Gattung trieb zugleich mit anderen Blüten der Kunstbildung
einen neuen originalen Stil, der mehr das Werk schöpferischer
Dichter als der Attischen Kultur und Ueberlieferung war. Wenn
auch vorbereitet durch Epos und Melos konnte doch diese
Diktion an keinem von beiden theilhaben und weder gleich-
förmig noch eklektisch sein, um so weniger als die Tragödie
nach Ursprung und Wesen ein freies Spiel der Individualität
war und blieb. Sie mufste daher noch zuletzt in der Form
ihren eigenen Weg gehen, und wollte sie die Stufe des Jahr-
hunderts behaupten und mit der Intelligenz des Volkstammes
vorschreiten, so bedurfte sie gleich sehr der durchgreifenden
Kritik als der genialen Kraft, um aus alten und jungen Mitteln
einen kunstgerechten Bau zu fügen. Einen solchen enthält
das eigenthümliche *Sprachsystem* der Tragiker, wodurch
sie gleichzeitig den frühesten Organismus des beginnenden
Attischen Dialekts (§. 72. fg.) begründeten. Sein Kern ist ein
allgemeiner poetischer Sprachschatz, welcher den Besonder-
heiten der individuellen Sprachbildnerei ihr freies Recht ge-
währt. Der Dichter fand einerseits ein unerläfsliches Gemein-

gut, woran die Farben und der charakteristische Ton der Tragödie geknüpft waren, einen reichen Schatz an Strukturen, Phraseologie und Bildern beisammen, und der Eindruck so gewählter Mittel umgab den tragischen Haushalt mit einem feierlichen Pomp, wie nur Klang und Würde desselben zu fordern schien; auf der anderen Seite blieb neben der Formel und den Gesetzen des korrekten Stils genug Raum für subjektive Kunst, woran der selbständige Tragiker gleichsam seine geistige Physiognomie geltend machte: und wenn nicht alle Manier, so hat dieser weite Spielraum doch das Erstarren in sprachlichem Mechanismus abgewehrt, welches bisher die partikularen Gattungen der Poesie betroffen hatte. Schon beim Ueberblick so vieler und durchgreifender Ordnungen erstaunt man über den energischen Geist des Dichters, welcher ein System des Dramas mit heller Einsicht in seine Gliederung aufführte; solche Thatkraft läfst uns ahnen welch ein gesteigerter Lebensmuth seine nach erhabenen
574 Ideen schaffende Zeit durchdrang: der Gipfel dieser organisirten Arbeit war aber die Tetralogie, eine der grofsartigsten Erfindungen des Aeschylus. Sein scharfer Blick mochte bald den reichen Stoff erkannt haben, der ihm in den Schätzen des vaterländischen Mythos, namentlich des von den Epikern entwickelten, mit dem unvergänglichen Glanz der Plastik geschmückten Heldenthums entgegenkam, und als ein Mann der regesten Phantasie empfand er vor anderen jenes allgemeine sittliche Interesse, welches an die furchtbaren Geschicke der gefeierten heroischen Geschlechter sich knüpft. Er begriff wie treffliche Bilder und Belege sie darboten, um die neuen Ideen seiner Zeit anschaulich zu machen; er ging noch weiter und fafste den Kreislauf eines Mythos in seiner Kontinuität, um an den Kontrasten und Wechselfällen gröfserer Gruppen den Gehalt religiöser Wahrheiten in der Entwickelung von Gegensätzen und Widersprüchen, in der Breite der Erscheinungen und der Tiefe des göttlichen Gesetzes zum Bewufstsein zu bringen. Die gewähltesten Mythen wurden ihm eine Beispielsammlung und Symbolik geistiger Thatsachen, sie spiegelten den inneren Zusammenhang und die mannichfache Strömung der Ideenwelt ab, und wie sie der Boden für eine Phi-

losophie des Lebens waren, so verknüpften sie das Epos mit dem sonst unähnlichen Gebiet der tragischen Dichtung. So ging aus der Zusammenfassung von Stufen und Gruppen eines Mythos der Verband dreier Dramen oder die Trilogie hervor. Doch fühlte der Dichter wohl dafs ein in solcher Ausdehnung und weit über den gewohnten Standpunkt des Zuschauers hinaus gespannter Ernst zu schroff und gewaltsam sei, dafs selbst der Charakter des heiteren Festes einen milden und vermittelnden Ausgang gleichsam auf dem Scheidewege zwischen hoher Poesie und verständiger Gegenwart fordere. Diesem Zweck entsprach ein Nachspiel, das er aus dem wenig beachteten Beiwerk der Dionysien den Satyrn zog; hiedurch erst wurde der mit Weisheit angelegte gründliche Bau der Tetralogie voll und abgerundet. Wenn darin der tragische Kern oder die Trilogie an einer Kette verbundener Mythen die Fragen, die Widersprüche und die ganze tiefsinnige Dialektik des religiösen Gedankens offenbart und ein Rundgemälde der idealen Welt entfaltet: so trat als heiterer Abschlufs und Ruhepunkt, welcher bisweilen auch durch den Stoff mit den vorangegangenen Tragödien zusammenhing, ein Satyrspiel hinzu. Eine solche Reihenfolge von Dramen füllte mehrere Stunden aus, und gebot einen Aufwand an Kraft, dem die bisherigen Choreuten nicht gewachsen waren. Aeschylus führte daher die neue, seitdem bestehende Gliederung des Chores ein; ehemals hatte die Gesamtzahl von funfzig Choreuten den dithyrambischen Reigen ausgeführt, jetzt theilten sich der Reihe nach Gruppen von zwölf bis funfzehn Personen in die Akte der Tetralogie. Indem also der Chor einen nach der Natur des Stückes wechselnden Antheil an Gesang oder rhythmischer Komposition, an Dialog und Orchestik bekam, wurden auch seine Leistungen vielseitiger und verwickelter; bald trat er aus dem Dienst der Religion auf das freieste Gebiet der Kunst über, hiedurch aber that die Tragödie den letzten Schritt, und errang die Geltung einer geistigen unabhängigen Arbeit. Durch Aeschylus also war die freie poetische Stellung derselben ebenso sehr als ihr scenischer Haushalt in allen wesentlichen Momenten vollendet; durch ihn wurde, was uns nicht weniger bedeutsam erscheint, das Werk des Tragiker sein Be-

ruf für das ganze Leben, ein Ziel das seinen Mann in Anspruch nahm, und niemals findet sich der antike Tragiker mit dem Komiker in derselben Person vereint.

575 Seine Nachfolger neuerten nach dieser Seite hin nur weniges und zunächst im Sinne der umgewandelten Zeit, welche vom grofsartigen und erhabenen Stil zur milden Schönheit überging, dann aber auch um dem Bedürfnifs der im Inneren verfeinerten und vergeistigten Kunst zu genügen. Denn sobald der Stoff nicht mehr in gleichem Verhältnifs unter Chor und handelnde Personen sich vertheilte, sondern alle Mittel von einem straffen concentrirten Plan und seiner Motivirung abhängig wurden, forderte der Dialog ein gröfseres Recht und Vermehrung der Schauspieler. Sophokles erhöhte zuerst ihre Zahl auf drei, und indem er die Technik der Schauspieler als geschlossene Kunst sich ausbilden liefs, während die chorische Partie zurücktrat, brauchte der Dichter immer weniger für die Didaskalie oder scenische Darstellung des Stücks zu sorgen; seltner oder gar nicht übernahm er Rollen, er entwuchs dem alterthümlichen Herkommen, das ihn zum Leiter des Chores bestimmte, seine Beziehung sowohl zum Theater als zu den Aufgaben des Festes war eine völlig freie geworden. Aber auch bei dieser Praxis der scenischen Elemente konnte man nicht stehen bleiben, ohne den tetralogischen Bau der Tragödien zu kürzen. Die damalige Zeit wurde durch die Raschheit der politischen Entwickelung Athens in Leben und in Poesie gespannter und künstlicher, ihr gereifter praktischer Verstand vertrug sich wenig mit der Einfachheit und den strengen Idealen der Vorgänger, noch weniger neigte sie zur objektiven Betrachtung der Weltordnung und der Vergangenheit, sondern sie verweilte lieber in der Gegenwart und besafs genug reflektirende Kritik, um die Widersprüche der menschlichen Natur aufzufassen, um Charaktere zu beobachten und die Kollisionen oder Gegensätze der Gesellschaft zum wesentlichen Thema der Poesie zu machen. Zu solcher Schärfe des Blicks und der Erfahrung gesellte sich der epochemachende Fortschritt in der bildenden Kunst: mächtige symmetrische, mit strengem Fleifs gearbeitete Massen traten auch hier zurück, seitdem die

Meister alle Gebiete der Plastik mit idealer Schönheit und Anmuth schmückten, wo Gröfse des Gedankens und feine Gliederung einander begegneten und den Ausdruck einer vollkommnen Harmonie erzeugten. In diesem Geiste der Attischen Intelligenz, wie die achtziger Olympiaden gleichmäfsig ihn entfalteten, verfuhr auch Sophokles, als er das Mafs der Tragödien zu Gunsten ihres Gehalts und der inneren Verhältnisse kürzte. Denn er war der erste welcher den sonst ausgedehnten Stoff auf einen engeren Raum zusammenzog und den dichterischen Ideen gröfsere Tiefe gab, der das Interesse durch einen spannenden Fortgang der Handlung zu heben weifs und das Drama zum Spiegel des von der Leidenschaft bewegten Herzens macht. Nach dem Bericht der Alten gab er den Verband der Tetralogie auf; wenn er also mit einzelen Stücken auftrat, so mufsten sie auf beschränkten Räumen die gröfste Spannkraft und einen reichen pathologischen Gehalt entwickeln. Je mehr nun die Tragödie mit den inneren Gegensätzen und Kämpfen des menschlichen Lebens sich beschäftigte, je praktischer und ansehnlicher die Kreise des Publikums waren, welches in den Tragikern bei wachsender Empfänglichkeit seine geistige Nahrung fand, desto mehr wichen die Gesichtspunkte der Religion zurück; die Darstellung wurde, wie man auch im Epos wahrnimmt, weltliche Geschichte, zog ihre Quellen, Hebel und Katastrophen aus der Natur der Seele, und nutzte die Götter lieber im Dienst des theatralischen Haushalts als zur Erklärung der Begebenheiten. Sie gewann zusehends den Werth eines freien und von allgemeinen Interessen bestimmten Kunstwerks, eines dramatischen Gedichts, und machte sich fortwährend unabhängiger von den Zugaben der göttlichen Figuren und des Chors, selbst von der scenischen Ausstattung, die fast ganz ohne merkliche Veränderung blieb. Zuletzt rifs Euripides sie von den äufseren Einflüssen der Bühnenwelt los und verwandte sie für die Probleme des philosophirenden Verstandes. Sie diente nunmehr als ein edles Organ der höheren Bildung, ihr ideeller Gehalt wurde mafsgebend, dagegen schwand die Harmonie zwischen dem Ganzen und seinen Gliedern. Hier hatte die Bühne sich erschöpft und die tragische Dichtung ihre gröfste Selbständigkeit er-

reicht; ein weiterer Wechsel konnte sie nur in ihrer inneren Verfassung berühren. Auf eine so rasche Blüte waren reife Früchte der Erkenntnifs gefolgt, und mit Nothwendigkeit traf diese das Schicksal wenn nicht des Verfalls, doch des Stillstandes und jener Entkräftung, die nichts anderes als Manier und routinirten Fleifs zurückliefs.

2. An der Spitze der grofsen durch Aeschylus herbeigeführten Epoche steht billig das Resultat, welches die Modernen stets überraschte, dafs die Tragödie ihren Mann ganz beschäftigt und jede kontrastirende Stimmung ausschliefst, dafs mithin ein Tragiker niemals zugleich Komiker und umgekehrt war, ja sogar der Sohn eines Tragikers keine Komödien dichtete. Diesen Punkt berührt Welcker p. 897. Vgl. p. 613. 1. Ausg. Ueber den Fortgang der tragischen Poesie selbt gab einen belehrenden Wink Aristoteles *Poet.* 4, 15. *καὶ πολλὰς μεταβολὰς μεταβαλοῦσα ἡ τραγῳδία ἐπαύσατο, ἐπεὶ ἔσχε τὴν αὐτῆς φύσιν. καὶ τό τε τῶν ὑποκριτῶν πλῆθος ἐξ ἑνὸς εἰς δύο πρῶτος Αἰσχύλος ἤγαγε, καὶ τὰ τοῦ χοροῦ ἠλάττωσε, καὶ τὸν λόγον πρωταγωνιστὴν παρεσκεύασε· τρεῖς δὲ καὶ σκηνογραφίαν Σοφοκλῆς. ἔτι δὲ τὸ μέγεθος ἐκ μικρῶν μύθων καὶ λέξεως γελοίας κτλ. ἔτι δὲ ἐπεισοδίων πλήθη καὶ τὰ ἄλλα ὡς ἕκαστα κοσμηθῆναι λέγεται.* Ferner 5, 3. *αἱ μὲν οὖν τῆς τραγῳδίας μεταβάσεις καὶ δι' ὧν ἐγένοντο, οὐ λελήθασιν.* Dann hat wol zuerst Böttiger, *Quattuor aetates rei scenicae apud veteres primis lineis designatae, Vimar.* 1798. *Opusc.* p. 326—47. einen Stufengang des Dramas zu zeichnen gedacht, aber nach Abzug der wie gewöhnlich angehäuften Kollektaneen oder Beiläufer kommen statt dreier Epo-
577 chen der Tragödie nur drei Kapitel ohne genaue Charakteristik der Zeitalter heraus, Elemente besonders Dorischer Natur, Kunstblüte von Aeschylus bis auf Demosthenes, Schauspielwesen in der Zeit von Alexander bis auf Augustus. Hermann hingegen *in Aristot. Poet.* p. 107. sqq. stellt folgende Chronologie jener *μεταβολαὶ* auf: Anfänge der Tragödie aus dem Dithyrambus, improvisirtes Satyrspiel, Thespis, Phrynichus, Satyrspiel des Pratinas als Seitenlinie der Tragödie, Aeschylus, Sophokles. Sieht man von den blofsen Elementen und Vorstufen ab, so dreht sich hier alles um Epochen der drei grofsen Tragiker, welche schon in Platos Zeiten als Häupter anerkannt waren, ehe die Verordnungen des Redners Lykurgus sie förmlich bestätigten. *Vitae X Oratt.* p. 841. f. *εἰςήνεγκε δὲ καὶ νόμους — τὸν δὲ ὡς χαλκᾶς εἰκόνας ἀναθεῖναι τῶν ποιητῶν, Αἰσχύλου, Σοφοκλέους, Εὐριπίδου, καὶ τὰς τραγῳδίας αὐτῶν ἐν κοινῷ γραψαμένους φυλάττειν, καὶ τὸν τῆς πόλεως γραμματέα παραναγινώσκειν τοῖς ὑποκρινομένοις*: einen Theil dieser Anträge bekämpfte Philinus *πρὸς Αἰσχ. Σοφ. καὶ Εὐρ. εἰκόνας*, Harpocr. v. *Θεωρικά*, cf. *Vales.*

p. 290. Im Text Harpocr. fehlt *Αἰσχύλου* durch Versehen, anders als Welcker p. 906. urtheilt. Weiteres das Gesetz des Lykurg betreffend p. 646. 1. Ausg. Im Zeitalter Alexanders des Grofsen (Plut. *Alex.* 8. Welcker p. 900.) gelten bereits die drei Meister unbestritten. Aufserdem ist für den Fortgang der Tragödie kein verächtliches Material in den alten *Vitae Aeschyli et Sophoclis* enthalten. Sonst erfahren wir über gewisse Bindeglieder, denen man einige technische Bereicherungen verdankte, nur ein halbes oder zufälliges Wort. Dahin gehören Aristarch der Tegeat und Kallias. Jener, vielleicht ein in Athen wie Ion und andere vorübergehend angesessener Fremder, wird von Suidas in einer aus Aelian entnommenen Krankengeschichte, dann in einem besonderen Artikel charakterisirt: *Οὗτος δὲ ὁ Ἀρίσταρχος σύγχρονος ἦν Εὐριπίδῃ· ὃς πρῶτος εἰς τὸ νῦν αὐτῶν μῆκος τὰ δράματα κατέστησεν. καὶ ἐδίδαξε μὲν τραγῳδίας ἑβδομήκοντα, ἐνίκησε δὲ δύο, βιοὺς ὑπὲρ ἔτη ρ′.* Niemand gedenkt sonst seines Verdienstes um die tragische Oekonomie; dafs er aber einmal vor anderen des zweiten Ranges galt, läfst die Nachbildung des Ennius erwarten, jener auch von Plautus citirte *Achilles Aristarchu*; sonstige Themen berühren nur im Vorübergehen Stobaeus und Schol. Soph. *Oed. C.* 1320. und so bleibt zuletzt die Sentenz übrig, *τάδ᾽ οὐχ ὑπάρχων, ἀλλὰ τιμωρούμενος*, welche durch häufige Anwendungen (*intt. Suid. v.* *Ὑπάρχων*) fast herrenlos geworden ist. Von ihm Welcker p. 931—36. und unten p. 594. Nun ist eine mechanische Bemessung der Dramen gleichsam nach Längen- oder Stundenmafs unbekannt; und schon Aristoteles *Poet.* 7, 11. deutet an dafs die Länge des Stücks nur in Betracht der theatralischen Vorstellung sich bestimme, wie denn wirklich einmal die Zeitdauer zufällig wegen eines Ueberflusses an aufzuführenden Dramen berechnet sei, *εἰ γὰρ ἔδει ἑκατὸν τραγῳδίας ἀγωνίζεσθαι, πρὸς κλεψύδραν ἂν ἠγωνίζοντο, ὥςπερ ποτὲ καὶ ἄλλοτέ φασιν.* Hiernach mufs wol Aristarch weniger in strenger arithmetischer Form (wie Lachmann *de mens. tragoed.* p. 27.) als praktisch eine Disposition dialogischer und 578 chorischer Partien zuerst eingerichtet haben. Dies führt zunächst auf Kallias, den nur Ath. X. p. 483. erwähnt: *Ὁ δὲ Ἀθηναῖος Καλλίας, μικρὸν ἔμπροσθεν γενόμενος τοῖς χρόνοις Στράττιδος, ἐποίησε τὴν καλουμένην γραμματικὴν τραγῳδίαν.* Nachdem er von seiner Lehrmethode mit antistrophischer Responsion (diese sonderbare chorische Form gab wol den Anlafs zum Namen Tragödie) gesprochen, fährt er fort: *ὥςτε τὸν Εὐριπίδην μὴ μόνον ὑπονοεῖσθαι τὴν Μήδειαν ἐντεῦθεν πεποιηκέναι πᾶσαν, ἀλλὰ καὶ τὸ μέλος αὐτὸ μετενηνοχότα φανερὸν εἶναι. — διόπερ οἱ λοιποὶ τὰς ἀντιστρόφους ἀπὸ τούτου παρεδέχοντο πάντες, ὡς ἔοικεν, εἰς τὰς τραγῳδίας.* Dieses letzte Glied *διόπερ — τραγῳδίας* ist entweder verschoben und unmittelbar hinter *φανερὸν εἶναι* zu setzen, oder

ein Zusatz von später Hand. Als seinen Gewährsmann nennt er den Klearch VII. p. 276. A. καὶ γὰρ Καλλίαν ἱστορεῖ τὸν Ἀθηναῖον γραμματικὴν συνθεῖναι τραγῳδίαν, ἀφ' ἧς ποιῆσαι τὰ μέλη καὶ τὴν διάθεσιν Εὐριπίδην ἐν Μηδείᾳ καὶ Σοφοκλέα τὸν Οἰδίπουν. Von diesem seltsamen Problem Hermann *de Gr. L. dialectis* p. 10. sqq. *Opusc.* I. 137—145. Welcker über d. ABC-Buch des Kallias in Form einer Tragödie, Rhein. Mus. I. 137. ff. Kl. Schr. I. Die Zusammenstellung mit Strattis (wie irrig sie auch sein mag, da jenes Buch lange vorher und spätestens Ol. 86. erschienen sein müfste) läfst glauben dafs schon Athenaeus den Verfasser dieser wol ernstlich gemeinten Lautirschule für den Komiker hielt, wie auch Meineke *Com.* I. 213. sq. und andere thun: und doch hat diese Meinung zu wenig innere Wahrscheinlichkeit. Denn diese leitet eher auf einen Theoretiker, schon weil Kallias einige Zeit vor dem Archontat des Euklides sich des Ionischen Alphabets bedient; und einem solchen Autor pafsten Beobachtungen wie über den Apostroph am Ende der Trimeter, p. 798. 1. Ausg. Noch paradoxer klingt die Vermuthung Welckers p. 150. dafs die Notizen über beide Tragiker in einer Komödie standen, nemlich die Medea sei in Melodien und Oekonomie wie das ABC des Kallias, und aus derselben Quelle habe Sophokles seine Neigung zum Apostroph am Ende der Trimeter. Auch Bergk *de reliq. Com. antiq.* p. 117. sq. berührt die Vorstellungen, die man über das Gedicht des vermeinten Komikers Kallias fassen kann. Niemand hat die hier schwebenden Skrupel beseitigt; denn Athenaeus macht uns wieder einmal unmöglich von seinen gedankenlosen Excerpten den rechten Nutzen zu ziehen. Sicher aber sind unter den Männern, welche den Ausbau der Tragödie durch ihren persönlichen Einflufs förderten, die Sippschaften der Tragiker zu beachten, und ohne Zweifel kam auch die Vererbung von Stilarten innerhalb stark verzweigter Familien in Anschlag; nur ist damit ein anderer Begriff zu verbinden als mit den in einzelen Geschlechtern vererbten Künsten der Melik, Musik und Plastik. Am wenigsten darf man die Stellung einer Schule nebst zufälligem Anhang hiemit verwechseln. Sicher fanden Kinder und Enkel am Nachlafs der drei Meister hinlänglich zu schaffen, sie besorgten neue zeitgemäfse Recensionen der Stücke, sie besserten nach, interpolirten und verarbeiteten wol auch die unvollendet gebliebenen Entwürfe, sie wagten endlich sogar selbständige Dramen, und zwar von Beifall unter der Gunst des Augenblicks belohnt, am liebsten im Schatten des Vaters wie Iophon. So vorübergehend die Familien des Pratinas und Phrynichus, bleibender die des Aeschylus, wo zuerst der Sohn Euphorion (Suid. v. und *Argum. E. Med.*) thätig war, dann der Neffe Philokles (Suid. v. *Argum. Soph. Oed. R. Schol. Arist. Thesm.* 175.), durch welchen der

Stammbaum in Morsimus, Astydamas I. und II. nebst Philokles II. 579
fortläuft; aber τῶν περὶ Αἰσχύλον Diog. La. II, 43. von dieser Kunstfamilie zu verstehen ist ein Mifsgriff. Das Geschlecht des Sophokles übertraf alle zünftigen Tragiker in zäher Lebenskraft. An Sophokles schlofs sich sein schwacher Sohn Iophon an (Suid. v., nur in zwei Fragmenten sichtbar), und jeder weifs wie wenig eigene Kraft Aristoph. *Ran.* 78. ihm zutraut; dann der bevorzugte Enkel Sophokles (Σοφ. ὁ νεώτερος Clem. Diod. XIV, 53. Suid. v.), welcher mit dem *Oed. C.* auftrat; spät erscheinen noch Tragiker desselben Namens im Alexandrinischen Zeitalter und auf der Orchomenischen Inschrift. Wenig bekannt war Euripides der Neffe (nach anderen der Sohn), Suid. v. *Vitae Eurip. Schol. Arist. Ran.* 67. Er hatte seinen Antheil an einer neuen Bearbeitung der Iph. in Aulis, aber niemand ermittelt mehr was ihm oder seinem Vater ausschliefslich gehört. Hiernächst die eingewanderte Familie Karkinos, Meineke *Com.* I. 513. sqq. Vgl. Böckh *Gr. trag. princ.* p. 31. sqq. 115. sqq. an den Welcker p. 801. fg. anknüpft. Näheres von dieser Dichterklasse p. 596. fg. 1. Ausg. Jetzt gestattet der Mangel an bestimmten Angaben über Kunst oder Einflufs jener Sippschaften keine Kombination, um den Zustand der erhaltenen Dramen und den Fortgang der Tragödie besser zu verstehen.

Ueber die theatralischen Neuerungen des Aeschylus ist Hauptstelle *Vita Aesch.* im Mediceus, ehemals zuerst von Robortellus vervollständigt, welche mit den nöthigsten Berichtigungen lautet: Πρῶτος Αἰσχύλος πάθεσι γεννικωτάτοις τὴν τραγῳδίαν ηὔξησε, τὴν δὲ σκηνὴν ἐκόσμησε καὶ τὴν ὄψιν τῶν θεωμένων κατέπληξε τῇ λαμπρότητι, γραφαῖς καὶ μηχαναῖς βωμοῖς τε καὶ τάφοις, σάλπιγξιν, εἰδώλοις, Ἐριννύσι, τούς τε ὑποκριτὰς χειρῖσι σκεπάσας καὶ τῷ σύρματι (vielmehr σωματίῳ, wofür σώματι MS.) ἐξογκώσας μείζοσί τε τοῖς κοθόρνοις μετεωρίσας. ἐχρήσατο δὲ καὶ ὑποκριτῇ πρώτῳ μὲν Κλεάνδρῳ, ἔπειτα καὶ τὸν δεύτερον αὐτῷ προςῆψε Μυννίσκον τὸν Χαλκιδέα. τὸν δὲ τρίτον ὑποκριτὴν αὐτὸς ἐξεῦρεν, ὡς δὲ Δικαίαρχος ὁ Μεσσήνιος, Σοφοκλῆς. Vorn in der Vita heifst es der Dichter habe seine Vorgänger weit übertroffen κατά τε τὴν ποίησιν καὶ τὴν διάθεσιν τῆς σκηνῆς τήν τε λαμπρότητα τῆς χορηγίας καὶ τὴν σκευὴν τῶν ὑποκριτῶν τήν τε τοῦ χοροῦ σεμνότητα. Einen Zusatz liefert Suidas: οὗτος πρῶτος εὗρε προςωπεῖα δεινὰ καὶ χρώμασι κεχρισμένα ἔχειν τοὺς τραγῳδούς, καὶ ταῖς ἀρβύλαις τοῖς καλουμένοις ἐμβάταις κεχρῆσθαι. Bedeutender Philostr. *V. Soph.* I, 9. Εἰ γὰρ τὸν Αἰσχύλον ἐνθυμηθείημεν, ὡς πολλὰ τῇ τραγῳδίᾳ ξυνεβάλετο, ἐσθῆτί τε αὐτὴν κατασκευάσας (man vermifst ein Adjektiv) καὶ ὀκρίβαντι ὑψηλῷ καὶ ἡρώων εἴδεσιν, ἀγγέλοις τε καὶ ἐξαγγέλοις καὶ οἷς ἐπὶ σκηνῆς τε καὶ ὑπὸ σκηνῆς χρὴ πράττειν, τοῦτο ἂν εἴη καὶ ὁ Γοργίας τοῖς ὁμοτέχνοις. *V. Apoll.* VI, 11. p. 244. ποιητὴς μὲν γὰρ οὗτος

τραγῳδίας ἐγένετο, τὴν τέχνην δὲ ὁρῶν ἀκατάσκευόν τε καὶ μήπω κεκοσμημένην εἰ μὲν ξυνέστειλε τοὺς χορούς, ἀποτάδην ὄντας, ἢ τὰς τῶν ὑποκριτῶν ἀντιλέξεις εὗρε, παραιτησάμενος τὸ τῶν μονῳδιῶν μῆκος, ἢ τὸ ὑπὸ σκηνῆς ἀποθνήσκειν ἐπενόησεν, ὡς μὴ ἐν φανερῷ σφάττοι. — ὁ δὲ — σκευοποιίας μὲν ἥψατο εἰκασμένης τοῖς τῶν ἡρώων εἴδεσιν, ὀκρίβαντος δὲ τοὺς ὑποκριτὰς ἐνεβίβασεν, ὡς ἴσα ἐκείνοις βαίνοιεν, ἐσθήμασί τε πρῶτος ἐκόσμησεν ἃ πρόςφορον ἥρωσί τε καὶ ἡρωίσιν ἠσθῆσθαι. Ath. I. p. 21. D. *Καὶ Αἰσχύλος δὲ οὐ μόνον ἐξεῦρε τὴν τῆς στολῆς εὐπρέπειαν καὶ σεμνότητα, ἣν ζηλώσαντες* (sollte wol heifsen *οὐ μόνον ηὔξησε τὴν . . . σεμνότητα ζηλώσας, ἣν οἱ ἱ. κτλ.*) *οἱ ἱεροφάνται καὶ δᾳδοῦχοι ἀμφιέννυνται, ἀλλὰ καὶ πολλὰ σχήματα ὀρχηστικὰ αὐτὸς ἐξευρίσκων ἀνεδίδου τοῖς χορευταῖς. Χαμαιλέων γοῦν πρῶτον αὐτόν φησι σχηματίσαι τοὺς χορούς ὀρχηστοδιδασκάλοις οὐ χρησάμενον, ἀλλὰ καὶ αὐτὸν τοῖς χοροῖς τὰ σχήματα ποιοῦντα τῶν ὀρχήσεων, καὶ ὅλως πᾶσαν τὴν τῆς τραγῳδίας οἰκονομίαν εἰς ἑαυτὸν περιιστᾶν. κτλ.* Horat. *A. P.* 278.

Post hunc personae pallaeque repertor honestae
Aeschylus et modicis instravit pulpita tignis,
et docuit magnumque loqui nitique cothurno.

Unter den wichtigeren Einzelheiten werden als Schauspieler des Aeschylus genannt Kleander, Mynniskos (Herm. *in Arist. Poet.* p. 193.) und was zweifelhaft (*Schol. Ven. Arist. Vesp.* 564. 577.) Oeagrus; als genialer Orchest desselben Telestes (Ath. p. 21. E. 22. A.); als Scenenmaler Agatharchus. Vitruv. *praef.* VII. ***Namque primum Agatharchus Athenis, Aeschylo docente tragoediam, scenam fecit;*** vgl. ***Letronne Lettres d'un antiquaire à un artiste*** p. 272. fg. und Völkel archäol. Nachlafs p. 104. ff., der Vitruvs Nachricht mit Grund in Zweifel zieht.

Der Kern aller Aenderungen liegt aber ausgesprochen in den am Anfang dieser Note stehenden Worten des Aristoteles *Poet.* 4, 15. *καὶ τὸν λόγον πρωταγωνιστὴν παρεσκεύασε*, die stets sehr verschieden aufgefafst, sogar als bildlicher Ausdruck von Welcker p. 70. verstanden worden. Am besten wird die wörtlichste Deutung „er machte das Sujet und nicht den Chor zum Hauptspieler, also den durch vermehrte Schauspieler getragenen Dialog" erschöpfen; oder wie C. Fr. Hermann *de distrib. person.* p. 15. ***ut actionem, cuius eousque primariam partem chorus gesserat, ab illo seiunxerit primasque partes, quas prius chori dux, h. e. cantor egisset, ad actorem [actores] transtulerit.*** Von hier bis zur Verkettung mehrerer Dramen ging ein langer Weg, und es war ein Glück dafs der Dichter früh anfing und die Tragödie zur Aufgabe seines ganzen Lebens machte: denn er mufste nicht nur bereits einen grofsen Umfang von Mythen (Uebersicht bei Welcker p. 29—31.) sondern auch einen beträchtlichen Theil der Technik und einen noch reicheren Ideenkreis durch-

gearbeitet haben, bevor er seine vollkommene Herrschaft über Stoff und Formen, über Themen und sittliche Motive an Gruppen der Tragödie entfaltete. Daher kann er füglich noch an vereinzelten Stücken eine Zeitlang sich versucht haben, und da bei der Dürftigkeit der Angaben ein weiter Spielraum für Hypothesen über mögliche Trilogien, selten ein entschiedener Beweis sich bietet, so darf man eine Reihe von Problemen als offene Fragen auf sich beruhen lassen, und sicher wird die Lehre welche den meisten Kombinationen zum Trotz eine winzige didaskalische Notiz zu den *Septem c. Th.* uns ertheilt, auf diesem hypothesenreichen Gebiet nicht unfruchtbar bleiben. Auch die Trilogie der Perser würde jeder aus ganz anderen Elementen sich zusammengesetzt haben. So sucht man vergeblich das einleitende Stück zu *Προμηθεὺς δεσμώτης* und *Πρ. λυόμενος*, welche beide Hermann *Opusc.* IV. *num.* 5. sogar für Glieder verschiedener Gruppen hielt. Wo die Fäden der Mythen so vielfach in einander sich verschlingen, wird es leichter unter mancherlei Gesichtspunkten sie zu verweben als die dramatischen Grenzen eines durch etliche kleine Fragmente bezeugten Titels aufzufinden. Dazu kommt der ungelöste Zweifel über die Definition des Begriffs *τετραλογία*: ob man darunter stets einen mythischen 581
Cyclus verbundener Trilogien oder auch solche Dramen verstand, welche durch ganz andere Motive gruppirt waren, als aus dem stetigen Zusammenhang einer und derselben Fabel und einer in starken Gegensätzen sich entwickelnden Idee hervorgehen. Dennoch hindern diese Bedenken und sonstigen Einschränkungen nicht die Beobachtung von Welcker (Die Aeschylische Trilogie Prometheus, nebst Winken über die Trilogie des Aesch. überhaupt, Darmst. 1824. insbesondere p. 307. ff. und 500. ff.), dafs Aeschylus nach künstlerischem Gesetz, nicht zufällig sondern regelmäfsig und grundsätzlich, seine tragischen Stoffe zu Trilogien verarbeitet habe, für eine der fruchtbarsten auf diesem Gebiet zu erklären. Weiter haben dasselbe Thema mit Bezug auf Welcker besprochen Gruppe Ariadne, Bellmann im ungeniefsbaren Buch *de Aeschyli ternione Prometheo, Vratisl.* 1839. ohne Nutzen Exner *de schola Aeschyli et trilog. ratione, Vrat.* 1840. Droysen in Kieler Philol. Studien p. 55. ff. und fast zuletzt Nitzsch über die Sagenpoesie. Im allgemeinen hatte bereits Schlegel über dramat. Litt. I. 139. (vgl. Genelli Theater zu Athen p. 20.) die drei trilogisch verbundenen Handlungen als Satz, Gegensatz und Vermittelung aufgefafst, gleichsam als drei Akte einer durchgreifenden und dramatisch verketteten Einheit um der vollständigsten Befriedigung willen, ungefähr wie späterhin Hermann *Opusc.* VII. p. 193. *Videtur autem ipsa trilogiae natura postulare, ut argumentum sit unum, iustoque ab initio profectum finem quoque habeat iustum, nec tam*

quae res tempore sese deinceps exceperunt, quam quae ita cohaerent, ut una actio absolvatur, tribus sint partibus apte descriptae. Solchen Analysen schwebte durchweg die Orestie vor; wenn aber schon die Trilogie, worin die *Supplices* standen, den Gang einer ideellen Entwickelung nicht ahnen läfst, so besafs vollends diejenige Reihe, deren Mittelstück und Schwerpunkt die Perser waren, am ersten und dritten Stück nur einen Vorgrund und ein Nachspiel, um die gröfste Begebenheit der Nation in die weiteste Perspektive zu stellen. Zwei Glieder der Trilogie dienten daher als Einleitung und Beschlufs, wodurch die historische Gegenwart einen mythischen Rückhalt, eine doppelte Bewährung erhielt und im Bewufstsein der Zeitgenossen die frische Wirklichkeit, die kein Thema für die Tragödie war, mit der freien Dichtung sich verband. Also sind sehr unähnliche Momente die Quellen der ihrem Wesen nach vielgestaltigen Trilogie des Aeschylus gewesen, und haben bald die Tiefen der sittlichen Idee aufgerollt, bald die vielfachen Wendungen und Stufen eines zum Abschlufs oder zur Ruhe gebrachten Mythos ausgebreitet, aber auch den Kreislauf eines dramatischen Gedichts mit Seiten- und Hauptgebäuden plastisch verarbeitet. Niemand zwar im Alterthum bespricht dieses so wichtige Prinzip der tragischen Kunst, denn die Zeugnisse für das Dasein der Tetralogie sind (wie man aus Anm. zu §. 114, 5. ersieht) durchaus äufserlich; aber die Traditionen aus dem Gebiet der antiken Dramaturgie reichen nirgend weit. Wir sind daher zu dem Glauben wohl berechtigt, dafs die Schöpfung eines Ganzen aus drei innerlich zusammenhängenden Stücken ein Vorrecht des Aeschylus war; denn er welcher Pracht und Reichthum in Figuren liebt, organisirte vorzüglich grofse Massen, mittelst der Durchflechtung von Geschichten. Aber diese Kunst der trilogischen Gliederung stand wol bei ihm nicht überall auf gleicher Höhe, wenigstens dürfen wir ihren Reichthum an Ideen nicht mit dem Mafsstab der Orestie messen: worüber bei den Sieben gegen Theben §. 117, 3, 2. Weiteres über die Stellung der Tetralogie in der erwähnten Anmerkung oder p. 666. fg. 1. Ausg.

582 Neuerungen des Sophokles: Hauptstelle in *Vita Soph.* *παρ' Αἰσχύλῳ δὲ τὴν τραγῳδίαν ἔμαθε, καὶ πολλὰ ἐκαινούργησεν ἐν τοῖς ἀγῶσι, πρῶτον μὲν καταλύσας τὴν ὑπόκρισιν τοῦ ποιητοῦ, διὰ τὴν ἰδίαν μικροφωνίαν· πάλαι γὰρ καὶ ὁ ποιητὴς ὑπεκρίνετο· αὐτοὺς δὲ τοὺς χορευτὰς ποιήσας ἀντὶ δώδεκα πεντεκαίδεκα, καὶ τὸν τρίτον ὑποκριτὴν ἐξεῦρε.* Dann nach Erwähnung kleiner Aenderungen im Kostüm: *καὶ πρὸς τὰς φύσεις αὐτῶν γράψαι τὰ δράματα, ταῖς δὲ Μούσαις θίασον ἐκ τῶν πεπαιδευμένων συναγαγεῖν.* Der Sinn dieser epigrammatischen Wendung eines Schöngeistes mag wol nur sein, dafs er einen engeren Kreis gebildeter Zuschauer, wir würden sagen ein kritisches und

urtheilsfähiges Publikum erzog. Dazu Aristot. *Poet.* 4, 16. τρεῖς (ὑποκριτὰς) δὲ καὶ σκηνογραφίαν Σοφοκλῆς, und *Suid.* v. Σοφοκλῆς: οὗτος πρῶτος τρισὶν ἐχρήσατο ὑποκριταῖς καὶ τῷ καλουμένῳ τριταγωνιστῇ· καὶ πρῶτος τὸν χορὸν ἐκ πεντεκαίδεκα εἰσήγαγε νέων, πρότερον δυοκαίδεκα εἰσιόντων. In Betreff des Tritagonisten waren zwar nach dem Bericht in *Vita Aeschyli* (oben p. 30. Dikaearch stimmte für Sophokles sowie Diog. La. III, 56.) die Meinungen getheilt, und geradezu sagt Themistius p. 316. f. Αἰσχύλος δὲ τρίτον ὑποκριτὴν καὶ ὀκρίβαντας: aber Aeschylus nutzte die Erfindung, welche wesentlich seinem Nachfolger mehr als ihm selber diente, nur in seinen spätesten Dramen. Endlich berichtet der eine Suidas die Spitze seiner scenischen Aenderung: καὶ αὐτὸς ἦρξε τοῦ δρᾶμα πρὸς δρᾶμα ἀγωνίζεσθαι, ἀλλὰ μὴ τετραλογίαν, oder nach der Spur guter *codd.* τετραλογεῖσθαι. Die Deutungen dieser Hauptstelle, die zugleich rückwärts für die frühere Herrschaft der Aeschylischen Tetralogie zeugt, gehen weit aus einander: sie sind erörtert von Böckh im Winter-Prooemium J. 1841. und Karsten *de tetralogia tragica et didascalia Sophoclea*, *Amst.* 1846. (*Act. Instit. Belg. Cl. tert.*) Wie man auch immer die wenigen Worte wenden oder ihren Werth verringern mag, eine sichere Thatsache kommt ihnen zu Hülfe, welche durch Induktion ermittelt wird: Sophokles hat soviel bekannt niemals eine Trilogie oder dreitheilige Didaskalie verfafst (sogar die für eine solche Komposition so günstigen drei Glieder der Oedipusfabel fallen in Jahren weit aus einander), sondern im Gegentheil die Stücke vereinzelt und künstlerisch abgerundet; Antigone zählte daher dem Argument zufolge als das 32. Drama. Hiezu kommt die Gewifsheit dafs auch das Kunstprinzip des Tragikers (p. 796. 1. Ausg.) mit keiner trilogischen Gliederung sich vertrug. Zwar versucht A. Schöll (Die Tetralogien der Attischen Tragiker, Berl. 1839.) Stücke des Sophokles, von dem keine trilogische Reihe durch Didaskalien bekannt ist, sowie des Euripides, dessen Alkestis, Medea, Troades und Bacchen wir als Glieder einer nicht durch den Mythos verbundenen Trilogie kennen, in die Bezüge tetralogischer Begriffe wenn auch ohne mythischen Zusammenhang zu spannen; aber die Vermittelung durch einen ethischen oder politischen Gedanken, welcher in einem solchen äufserlichen Aggregat der Trias vorherrschen soll, wo nemlich Sophokles das Verhängnifs in fortschreitenden dramatischen Handlungen entwickelt, Euripides aber mit einer dürren Abstraktion der ehelichen oder der Vaterlandsliebe und anderen verstandesmäfsigen Einheiten sich abfindet, diese Verarbeitung grofser Massen für einen kleinen Zweck und winzige Moral ist weder in historischer Ueberlieferung noch in der Dramaturgie beider Dichter begründet. Eine Hypothese der Art scheitert ferner

583 an ihrer Willkür und Bestimmunglosigkeit, denn in einem so fügsamen und dehnbaren Stoff sind noch andere Motive gleich berechtigt, während das angenommene Prinzip nirgend ausschliefslich erkannt wird und durchklingt: man braucht deshalb nur den Erinnerungen von Welcker p. 1547. ff. nachzugehen. Aufserdem drängt und häuft sie zwecklos Situationen auf die Komposition beider Tragiker, deren Oekonomie stets intensiver Natur war; sie mufsten also das Thema des einzelen Dramas jeder in seiner Weise rein abschliefsen. Welcker hingegen beharrt (p. 83. 893.) bei seiner früheren Deutung des Suidas, dafs Sophokles nicht zusammenhängende Trilogien nebst Satyrspiel, sondern drei für sich selbständige Tragödien der einheitlichen Trilogie entgegenstellte, welche drei selbst dort gemeint seien, wo buchstäblich nur eine *τραγῳδία* (p. 988. fg.) zum Wettkampf gestellt sein soll; auch hätte da die Tetralogie fortwährend im Gebrauch war, oder (wie sein Satz ganz allgemein lautet) die tetralogische Form des Wettstreits von Aeschylus bis zum Ende der tragischen Poesie in Athen herrschte, nicht wohl das einzele Stück mit irgend einem Ringe der gegenüber stehenden trilogischen Kette streiten können. Dieser letzte Grund bewog schon Böckh *Gr. trag. princ.* p. 105. sq. aus Didaskalien wie *Argum. E. Med.* zu folgern, dafs Sophokles niemals völlig die tetralogische Dichtung aufgab, weshalb er den Bericht des Suidas von einer Neuerung verstehen will, die nach beiden Seiten hin die Wahl gestattete, *ut partim his partim singulis tragoediis contendere liceret.* Mindestens ist diese Möglichkeit verständlicher als die von C. F. Hermann Gottesdienstl. Alt. p. 312. mit Zuversicht aufgestellte Deutung: Sophokles führte den Gebrauch ein dafs die vier Dramen des mitkämpfenden Dichters nicht mehr hinter einander abgespielt wurden, sondern auf die Mehrzahl von Tagen vertheilt und vereinzelt (das heifst zerstückelt), mit einzelen anderer abwechselnd, auf die Bühne kamen. Da nun der einfache Wortverstand, wo das blofse *τετραλογίαν* gegenüber steht, uns nöthigt jenes *δρᾶμα πρὸς δρᾶμα ἀγωνίζεσθαι* vom Certiren einzeler Stücke gegen einzele zu fassen, da ferner dieses Verfahren mit der Oekonomie des Tragikers stimmt, ein gleiches auch von den Komikern befolgt wurde: so scheint es rathsam eine durchgreifende Neuerung des Sophokles anzuerkennen, neben der die Tetralogie, man weifs nicht in welchen Grenzen, noch einen Platz behielt. Allenfalls könnte man glauben dafs nach den Dionysischen Festen die Praxis wechselte. Böckh vermuthete *Prooem.* p. 11. *conieceris magnis quidem Dionysiis tetralogiarum certamen non esse intermissum, Lenaeis autem singulas fabulas esse actas ex instituto Sophoclis.* Aehnlich Droysen Ueber die Tetralogie in d. Zeitschr. f. Alterth. 1844. N. 14. Und doch scheint selbst diesem billigen Abkommen die didaskalische

Notiz bei der Alcestis, wofern sie vollständig ist, zu widerstreben: *πρῶτος ἦν Σοφοκλῆς, δεύτερος Εὐριπίδης Κρήσσαις, Ἀλκμαίωνι τῷ διὰ Ψωφῖδος, Τηλέφῳ, Ἀλκήστιδι.* Hiermit hing aber nothwendig eine zweite Neuerung zusammen, dafs seit den Zeiten des Sophokles das Satyrdrama, welches nicht mehr an eine tragische Trilogie sich anschlofs, gesondert stand und als Zwischenspiel nach Art eines Römischen *exodium* in den Winkel der tragischen Bühne flüchtete. So hat es noch leidlich seine Fortdauer gefristet, und man begreift eher warum die Notiz desselben bei den meisten Tragikern höchst fragmentarisch ist. Welcker freilich hat auf seinem Standpunkt p. 894. die Kombination umgekehrt, und aus der Erwähnung von Satyrspielen für Sophokles und andere Dichter, von denen keine Tetralogie namentlich angegeben wird, eben das Dasein jener Satyrn als Beleg dafür gefafst, dafs überall der Wettkampf eine gleiche Zahl und Gattung der Stücke, Tetralogie gegen Tetralogie erfordert habe. Vgl. Anm. zu §. 114, 5. Schlufs. Noch unsicherer ist die von Wieseler p. 726. aus einem Epigramm des Dioscorides A. Pal. VII, 37. gezogene Vorstellung, dafs Sophokles die Satyrn in prächtigem Schmuck und Gewand vorgeführt habe. Wie man sieht, ruht auch auf dieser Frage fortwährend ein Dunkel, welches aus Mangel an bestimmten Angaben nicht so leicht zu beseitigen ist.

c. Ausbreitung und Verfall der tragischen Studien bis auf Alexander den Grofsen.

3. Seitdem die Tragödie durch anerkannte Meister vollständig entwickelt, in einer Fülle dramatischer Stoffe verarbeitet und sowohl mit inneren Motiven als auch durch formale Technik organisirt war, mehrten sich in Athen die Dichter von Beruf, die Zahl der Liebhaber und zugleich die Spielarten der Gattung. Sie behauptete nun einmal den Vorzug, als rechtmäfsiges poetisches Organ der Attischen Bildung zu gelten; die Zahl der unterrichteten und schreiblustigen Männer stieg von einem Jahrzehnt zum anderen, besonders seitdem die Sophisten einen Kreis jugendlicher und angeregter 584
Geister um sich versammelt und mit stilistischen Mitteln ausgerüstet hatten; eine reiche Nahrung gaben die glänzende Macht des Staates, die vor anderen bewegliche Gesellschaft, die schwunghafte Politik und der freie, stets sich erweiternde Gesichtskreis des Attischen Geistes. Selten fand der Griechische Dramatiker unter seinen Zeitgenossen eine gleiche

Vielseitigkeit hochstehender Charaktere, selten so mannichfachen und sicheren Anlafs das menschliche Leben zu beobachten und zu ergründen; um so leichter begreift man dafs auch die Neigung zur Schaubühne stieg, und dafs bald mehr Wechsel und Kühnheit als schöpferische Kraft und Tiefe des Gehalts hervortrat. Zunächst bewirkte nun der gesteigerte Wetteifer ebenso sehr als die Menge der Dichter dafs die gangbaren Mythen erschöpft, dafs überlieferte Sagen stark verändert und umgeschmolzen wurden. Eine solche Thätigkeit hat zwar den nicht gewöhnlichen Vorrath der tragischen Litteratur gemehrt, denn die Tragödien vor Alexander mögen sich auf mehr als zwölfhundert belaufen haben, allein dieser Ertrag behauptete sich weder auf den Bühnen des Alterthums noch in der Lesung des gebildeten Publikums, sondern die Bruchstücke der Mehrzahl sind uns nur durch anthologische Sammler oder Grammatiker zugekommen, die ein äufserliches Interesse an Sprüchen und formaler Beobachtung nahmen. Sicher gewannen sie den geringsten Einflufs auf den inneren Gang der Tragödie. Sie mögen eher, wie Aristarchus von Tegea, manches in der äufseren Verfassung für bühnengerechten Gebrauch verändert oder verbessert haben; mancher stellte Themen oder Motive, welche die klassischen Tragiker mit besserem Erfolg nutzten; einige der frühesten aber begannen mit Künsteleien des Stils und mit ungemeinem Prunk. Unter den älteren stehen obenan mehrere den Athenern fremde Dichter, jener Aristarchus, Ion von Chios, Achaeus von Eretria, Neophron der Sikyonier; man würde vermuthen dafs sie für Bühnen ihrer Heimat dichteten, wenn wir eine Spur von tragischen Bühnen aufser Athen in jener frühen Zeit hätten. Ion der nächste Zeitgenosse des Sophokles ist uns merkwürdig als der erste der eine mannichfaltige Bildung in verschiedenen Stilarten (Th. I. p. 131.) und Feldern der Schriftstellerei sehen liefs, nach Art eines geistreichen Weltmannes Poesie mit Prosa verband und neben den Künsten Ionischer Gewandheit (historische Memoiren und Elegien) Attische Kultur im Dithyrambus und Drama versuchte; doch schlug er in Athens Bühne keine Wurzel und weckte vielleicht nur vorübergehend

ein Interesse. Gegen ihn tritt Achaeus zurück, und kaum ist es glaublich dafs er den Athenern gefiel, wenn man nach seiner gesuchten Diktion urtheilen darf, die vermuthlich im Satyrspiel einigen Anklang fand, sonst wenige gelehrte Leser 585
anzog. Vor anderen aber merken wir an Neophron, der doch die Mittel der tragischen Oekonomie bereichert haben soll, wie grofs schon damals das Uebergewicht der klassischen Tragiker war, um jedes Talent des zweiten Rangs in Schatten zu stellen: denn es mufs überraschen dafs ein Verfasser von mehr als hundert Stücken blofs zufällig, weil seine Medea von Euripides genutzt und verdunkelt werde, neben letzterem genannt wird, und doch zeigen die Bruchstücke Neophrons in Stil und Charakteristik einen nicht zweifelhaften Werth. Sonst werden zur Festsetzung einer herkömmlichen Manier nicht wenig die Familien oder Genossen der tragischen Meister (p. 29.) beigetragen haben; man weifs nicht ob sie mehr mit eigenen Werken die Gunst eines geneigten Publikums suchten und hiefür den Nachlafs des verwandten Dichters benutzten.

Eine neue Stufe betrat die Tragödiendichtung seit der Attischen Ochlokratie. Diese hatte die plebejischen Elemente des Staates stimmfähig gemacht und lockerte den Sinn für ideale Poesie; auch die Tragiker bequemten sich dem Geschmack und den wandelbaren Standpunkten des Tages. Die ochlokratischen Einflüsse berührten aber in der Litteratur (§. 74.) zu gleicher Zeit Personen, Methoden und Objekte. Mit der allgemein verbreiteten Unruhe regte sich die geschäftige Reflexion; sie löste die früheren sittlichen Voraussetzungen und jeden objektiven Grund in Gemeinwesen und Religion, an denen die Tragödie bisher einen festen Boden und Nahrung gefunden hatte; Zufall und Moral, Freiheit des Willens und subjektive Bildung entschieden jetzt, sogar eine neue Gattung hatte sich aus den früheren Elementen des ochlokratischen Staats und von ihm begünstigt als politisches Lustspiel entwickelt. Diese Momente gaben auch der höheren Poesie, da sie zeitgemäfs wirken und neben ihrer Nebenbuhlerin der Komödie glänzen wollte, eine veränderte Richtung und fast eine andere Bestimmung. Sie

war dafür durch ein Zusammentreffen vieler praktischer Mittel hinlänglich vorbereitet: jene Zeit gewann aus dem Reichthum politischer Erfahrungen einen geschärften Blick, aus Prozessen und Staatsgeschäften erblühte die Beredsamkeit, die Sophisten schufen eine Technik des Stils, vorzüglich des prosaischen Vortrags, und nachdem das Wort plötzlich eine Macht und ein williges Organ der Parteien geworden, rifs
586 der Zusammenhang, wodurch sonst ein charaktervolles Individuum das Kunstgesetz und die Form mit der idealen Welt in organischen Verband setzte. Dieselbe Bewegung der Geister zog nun auch die Tragödie mit sich, und sie blieb von ochlokratischer Färbung nicht frei. Ihre Gedanken waren durch Subjektivität und Reflexion des Verstandes, mehr oder minder auch durch Schule bestimmt, ihre Tendenzen gingen in ein verneinendes Prinzip ein, und sie lieferte nicht ohne kecken Scharfsinn lebendige Gemälde der von Widersprüchen und Leidenschaft gespannten menschlichen Existenz, welche die spekulativen Interessen beschäftigten; nirgend aber entfernte sie sich weiter von ihrer Vergangenheit als in der Diktion, denn diese verlor immer mehr an plastischer Anschaulichkeit und sinnlicher Kraft, und schöpfte lieber aus den Künsten der Rhetorik und der leichten gesellschaftlichen Rede. Jetzt wurde der Ausdruck glänzend, witzig und gewandt, wie der Geschmack jener Zeiten forderte; der Charakter tritt gegen den Geist zurück und man vermifst weniger Bündigkeit und Symmetrie als Gediegenheit und Würde. Von diesem Wechsel der Form waren Raschheit und Verflüchtigung der Rhythmen unzertrennlich; man baute die Verse wenig streng und kunstgerecht, schwächte sie durch Auflösungen und hob mit Vorliebe die spielenden oder sentimentalen Metra; aufserdem trug zum Verderb des Gehörs und zur Sorglosigkeit wesentlich der Umsturz der alten ethischen Musik (§. 19, 4. Anm.) bei, nachdem die Modesucht und der weichliche Geist des Zeitalters ihren pädagogischen und sittlichen Einflufs gebrochen hatten. Seitdem nun überall die poetische Stimmung nachliefs, traf endlich kein geringer Wechsel auch den tragischen Mythos. Er hatte sich allmälich erschöpft und seine glänzenden Themen abgenutzt,

der Glaube der ihm eine sichere Stellung zwischen Götterthum und Anfängen der vaterländischen Geschichte zuwies, wurde schwächer, um so natürlicher aber regte sich das Bedürfnifs nach Neuheit und Abwechselung. Bald fafste man also die Figuren der Heldensage nur symbolisch und als zufällige Formen für dichterische Reflexion; indem sie daher mit aller Willkür der Kombination umgestaltet wurden, schienen sie der jüngsten Gegenwart anzugehören, und dienten um so bequemer einer nirgend vom Stoff beschränkten Produktivität. Wenn diese Thatsachen einen nahen Verfall und den Ablauf der ursprünglichen Gattung ankündigen, so zeugen die Chorgesänge noch deutlicher von Auflockerung des alten Gliederbaus; denn ein inneres Verhältnifs derselben zur Handlung 587
wurde gleichgültig und sie verloren so sehr an individueller Bestimmtheit, dafs man sie zuletzt beliebig als Zwischenspiel einlegen und aufser aller Beziehung auf den Zusammenhang des Stücks poetisch oder musikalisch bearbeiten konnte. Die Summe der gesamten Neuerungen ergibt das wichtige Resultat: seit Olymp. 88. und entschieden in den neunziger Olympiaden erlitt die Tragödie eine der vollständigsten Umwandelungen, und die Dramen welche vor und diesseit der erwähnten Epoche fallen, gehen in Zweck und Ton, in Oekonomie, Stil und Metrik weit aus einander; bei so scharfen Differenzen genügt daher schon die Wahrnehmung des einen und des anderen Moments, um die Chronologie der Tragödien im allgemeinen zu begründen.

Euripides war vielleicht der erste welcher die Bahn der Subjektivität mit interessanten Motiven betrat, sicher aber unter allen der reichste und gewandteste Geist, dessen Einflufs mit dem Lauf der Ochlokratie wuchs. Ihren Forderungen entsprach seine Technik durch eine Fülle psychologischer und stilistischer Kunst, und wiewohl von der Laune des verwöhnten Volks nicht begünstigt, verstand er doch es zu beherrschen und sogar auf einen freieren Standpunkt zu erheben, selbst in eine Gedankenwelt einzuführen, der die strenge Herrschaft des Antiken keinen Zutritt vergönnte. Niemand vermochte wie er, der mitten in der Gährung der Zeiten einsam und zurückgezogen blieb, ungeachtet aller Fügsamkeit den dichterischen Ernst zu

bewahren; anders als Agathon ein Mann von verwandtem Geist, der lebenslustige Theilnehmer an der modischen Sophistik sowie der vornehmen Gesellschaft. Denn dieser opferte dem damaligen Geschmack einen wesentlichen Theil des tragischen Haushaltes, er behandelte die Mythen gleich locker als die Chorlieder und Musik, seinen freien Erfindungen schmiegte sich ein neues Gewand an, besonders aber der feine, mit witziger Beredsamkeit gespitzte Stil; hauptsächlich schien er auf einen gewählten Kreis Athens einzugehen. Für den Augenblick mochte seine phantastische Dichtung in ihrer kalten Glätte und zweideutigen Manier fesseln, das Schweigen des Alterthums läfst aber nicht zweifeln dafs er tieferen Ideen
588 fremd war. Beide Männer ragen aus einem Schwarm gleichzeitiger, zum Theil jugendlicher Tragiker hervor, welche mehr auf Geläufigkeit der Diktion und auf gute Schule vertrauend als mit kräftigem Talent die Bühne betraten. Diese Menge von Dilettanten begnügte sich das Volk, das leidenschaftlich dem Neuen zustrebte, vorübergehend zu befriedigen; in der Litteratur ist ihr Andenken kaum durch anderes als einzele Wendungen oder Sprüche bewahrt. Schon das Gedränge so vieler Dichterlinge war nachtheilig und machte jedem einzelen schwer sich lange zu behaupten; noch gefährlicher wurde die beifsende Kritik der Komiker, die manchen (wie Theognis, Meletus, Karkinos mit seinen Söhnen, Melanthius, Philokles, Morsimus und ähnliche des zweiten oder tieferen Ranges) in Verruf brachte; sollten wir aber auch von gleichzeitigen Urtheilen bestimmt ihren Werth jetzt zu niedrig anschlagen, so dürfen sie doch nur als eine gleichartige Gesellschaft gelten, durch deren Fruchtbarkeit und betriebsamen Fleifs die Tragödie in lebendiger Uebung erhalten, mittelbar auch ein scharfer Kunstverstand angeregt wurde. Fortwährend strömte zu den neuen Dramen ein schaulustiges Publikum; man unterschied allmälich zwischen den Alten oder den drei Meistern und ihren Nachfolgern, gleichsam den Klassikern und den Modernen, sowie man das frische Repertoir von den älteren wiederholten Dramen unterschied: diese wesentliche Differenz ist am bestimmtesten in der Formel *τραγῳδοῖς καινοῖς* (d. h. bei neuen Aufführungen oder an

hohen Festen, wo das Volk zahlreicher zuschaut) bezeichnet. Die jüngere Gruppe hing aber mit den Vorgängern vorzüglich durch Euripides zusammen: an ihn erinnerten ihr moralisirender Ton, der leichte Stil und die schwache Charakteristik. Sie glänzten wol durch geistreiche Gedanken und einen eleganten Flufs der Sprache; Gründlichkeit und Charakter mangelten, auch die Metrik trat zurück, da die noch gangbaren Rhythmen nachläfsig und fern von der sonstigen Strenge behandelt wurden; erst die Männer welche der Macedonischen Epoche näher standen und unter den Einflüssen der Rhetorik schrieben, behandelten wenigstens die Trimeter, den vorherrschenden Rhythmus, mit Sorgfalt oder führten doch ein Ebenmafs zurück. An der übergrofsen Zahl von Dichtern und Liebhabern (unter letzteren zählen ein Kritias und der ältere Tyrann Dionysius) erkennt man leicht den Aufschwung der blofs routinirten und unproduktiven Tragödie, welche vollends durch das Uebergewicht der Rhetorschulen Athens befestigt wurde: die Zeit derselben reicht ungefähr von Ol. 96. bis 111. Ob Astydamas und Karkinos der 589
jüngere, zwei der namhafteren um die hundertste Olympiade, den eigentlichen Jüngern der Rhetoren angehörten, bleibt ungewifs; bei weitem mehr erinnert an ein solches Gepräge der glatte Wortflufs und der Anstrich einer nüchternen Aufklärung, den man namentlich in Bruchstücken des Moschion antrifft. Aber entschieden vereinigt den Rhetor und Dichter in seiner Person Theodektes, der die Autoritäten des Euripides und Isokrates ebenso sehr in der pathetischen und doch flüfsigen Diktion als in den neuen Wendungen seiner Motive durchschimmern läfst; er fand nicht gewöhnlichen Beifall, aber keinen dauerhaften Ruhm. Aus diesem Verein der Rhetorik mit dramatischer Poesie ging, wie es scheint, in den letzten Tagen der antiken Bildung, als die höhere Poesie vor dem Uebergewicht prosaischer Denkart und Litteratur in den Hintergrund trat, eine Klasse tragischer Stilisten hervor, denen weniger an der Oeffentlichkeit und am Preis theatralischer Aufführungen lag. Sie begnügten sich einen Kreis geübter Leser (woher das Prädikat *ἀναγνωστικός*) mit dramatischen Gedichten zu fesseln, und befriedigten den Geschmack

solcher durch glänzende Schilderungen und Sentenzen, durch Mischung der Rhythmen und durch künstliche Bildersprache. Der bekannteste Dichter dieser Gruppe war Chaeremon, vermuthlich ein älterer Zeitgenosse des Aristoteles. Auf der Grenze zwischen der antiken und modernisirenden Periode steht das Trauerspiel Rhesus, ein überraschendes Denkmal verschwimmender Bildung; in dem unklaren Gemisch und Widerspruch seiner Elemente liegt der nächste Grund für die Täuschungen der Neueren und für den schroffen Zwiespalt ihrer Meinungen über jenes Drama: denn offenbar entstand es in Zeiten, wo Gelehrsamkeit, Studien und eklektische Technik an die Stelle der schöpferischen Kraft und der inneren Einsicht in die Bühnenwelt traten, und der Mangel an Gedanken und an tiefem Kunstverstand auf einen äufserlichen Ersatz in korrekter und gemessener Form hindrängen mufste. So neigte die Tragödie am Schlufs dieser Epoche, je näher sie den Jahren der politischen Ermattung kam, zum Mechanismus, und bald wurde sie nur ein Werk des Schulgeistes und der Routine; sie überraschte durch einen künstlichen Plan und seine Verwickelungen, welche für den
590 Verlust an grofsen und starken Charakteren entschädigen sollten, und glänzte hauptsächlich durch feine Sittenmalerei. Seitdem bewegte sie sich bis zum Beginn der Alexandrinischen Zeit zwar nur im Herkommen und in ziemlich festen Formen, allein sie war ein Gemeingut der Nation und ein fafsliches Organ, um die wichtigsten Erfahrungen aus dem Leben und die Thatsachen der Sittlichkeit zu besprechen; endlich blieb sie die einzige lebendige Gattung, welche den Sinn für edlen Stil und höhere Poesie erhielt. Alle ihre Themen hatten sich erschöpft, zugleich aber eine Blütenlese der Mythologie im weitesten Umfang verbreitet, namentlich die Künstler mit einer Fülle der idealsten Anschauungen und Aufgaben bereichert. Vieles traf zusammen um das Ansehn des Euripides, welcher von Griechischen und Römischen Tragikern wegen Fruchtbarkeit seiner Motive benutzt wurde, zur allgemeinen Geltung zu bringen. Noch spät behauptete man seinen Standpunkt, da niemand in Geist, in Darstellung und Moral die Bedürfnisse der Nachfolger besser befriedigte.

3. Für die Männer welche diesen Abschnitt der routinirten und in vielfacher Manier erschöpften Tragödie ausfüllen, Euripides an der Spitze, sonst gröfstentheils Trümmer von mittelmäfsigem Werth, hat Welcker (nach geringen Vorarbeiten anderer, wie Gravenhorst *de causis corruptae post bell. Pelop. artis tragicae*, *Luneb.* 1828. 4.) die reichste Sammlung zugleich mit eingehender Charakteristik in der dritten Abtheilung seines Werkes (bis zu p. 1100.) geliefert. Ein Anhang (bis zu p. 1237.) vereinigt nächst der Frage vom Rhesusdichter besonders die Fragmente Römischer Tragiker und verwandte Notizen, sofern aus ihnen weniger bekannte Stoffe des Griechischen Dramas sich ermitteln lassen. Bei gar manchen Punkten bleiben zwar in seiner Darstellung, wie die Natur der Sache mit sich bringt, die Kombinationen unsicher, und mehrmals scheint es dafs die bestimmenden Gedanken und Richtungen von Tragödien, aus denen wenig anderes als die Titel und einzele Bruchstücke vorliegen, mit zu grofser Entschiedenheit aufgestellt und durchgeführt würden, wo doch zwischen dem Gewissen und dem Möglichen, d. h. dem inneren Gang und dem dramatischen Ausbau des Stücks eine weite Kluft besteht; auch mufs die günstige Beurtheilung vieler hier in Frage kommenden Tragiker nicht selten bedenklich sein. Denn wenn wir erwägen wie sehr es dieser alternden Tragödie an eigenthümlichen Ideen und Standpunkten mangelt, so kehrt immer das Bedenken wieder ob nicht sein Urtheil über die Vortrefflichkeit der Tragödie von Euripides bis auf Chaeremon, welches begreiflich auch auf die Schilderung vieler Gröfsen des zweiten und dritten Ranges einwirkt, sehr herabzustimmen sei. Allein mächtiger als diese Zweifel, die an einer Menge von Einzelheiten haften, ist die Fülle neuer Gesichtspunkte, und die geistige Verkettung einer zusammenhängenden Masse kann für den problematischen Zustand eines so zertrümmerten Stoffs entschädigen. Es ist nicht das kleinste Verdienst Welckers dafs poetische Figuren, die sich in beträchtlicher Anzahl aber ohne bestimmten schätzbaren Gehalt überall aufdrängen, nunmehr in einer Gesamtheit lebendig zusammentreten und aufhören für blofs zufällige Namen zu gelten. Uebrigens behandelt die meisten Tragiker dieser Gruppe die jugendliche Schrift, welche mit ihrem ausführlichen Detail nichts wesentliches zum Welckerschen Buch hinzufügt, W. C. Kayser *Hist. crit. tragicorum Graec. Gotting.* 1845. Ferner gehören hieher die Sammlungen: *Poetarum tragicorum Graec. fragmenta exceptis Aesch. Soph. Eurip. reliquiis collegit* F. G. Wagner, *Vratisl.* 1848. und mit *Fragmenta Euripidis, Par. Didot.* 1846. Neue Sammlung unter demselben Titel, *Vrat.* 1852. I. Ein vollständiges kritisches Corpus (Vorläufer desselben waren seine *Obss. critt. de tragicorum Gr. fragm. Berl. Progr.* 1855.)

verdankt man Aug. Nauck, *Tragicorum Graecorum fragmenta*, *Lips.* 1856.

591 Sieht man zunächst auf die Zahl der damaligen Tragiker (weniger kommt hier die nicht mehr zu fixirende Zahl der Tragödien selbst in Betracht, wovon weiterhin am Schlufs von §. 114.), so nimmt sie im Zeitraum vom Ende des Peloponnesischen Krieges bis auf Alexander fortwährend ab; die letzten unter ihnen erscheinen bereits als Rhetoren oder Gelehrte, wir merken dafs dieses Fach immer mehr ein Beiwerk ernster Studien, selbst ein Spiel gebildeter Leute wird. Bezeichnend ist der Betrug, welcher dem Heraclides Ponticus (und dieser hatte, schwerlich in unbefangener Absicht, selber unter dem Namen des verschollenen Thespis gedichtet) mit einem vorgeblich Sophokleischen Drama gespielt wurde, Diog. V, 92. Nicht diese kleine Schaar sondern die sehr ansehnliche Gruppe von Dichtern und Dichterlingen, welche Vorgänger oder Zeitgenossen der Ochlokratie waren, haben die Neueren mit einem geringschätzigen Vorurtheil angesehen. Allerdings wurde es fast unwillkürlich bestimmt, erstlich durch die beifsende Kritik der Komiker, denn man weifs dafs auch ihren schlimmsten Verzerrungen niemals völlig eine Spur historischer und ästhetischer Wahrheit abgeht; dann durch das Schweigen des Alterthums, das kaltsinnig uns von jenen Schriftstellern nur wenige Belege, diese meistentheils mit sentenziöser Farbe zurückgelassen hat; ferner machte das Verfahren des Aristoteles (worauf Welcker p. 919. aufmerksam war) keinen geringen Eindruck, da seine Poetik nur den nächst vorangegangenen und Agathon einen ehrenvollen Platz zugesteht, hingegen vom Mittelgut blofs Kleophon und Sthenelus des Tadels wegen herhalten läfst, während von den älteren sogar Ion und Achaeus übergangen sind. Hiezu kommt dafs nicht einmal Neuerungen oder Verbesserungen der dramatischen Oekonomie von irgend einem der in Rede stehenden Männer berichtet werden. Endlich bemerkte Hermann (zuerst *de L. Gr. dial.* p. 9. mit dem Resultat, *e diligentia poetae vel negligentia aetatem fabulae elucescere*; dann öfter und namentlich in *El. D. M.* p. 123. sq. und sonst) den steigenden Verfall der Metrik, den Mangel an Gründlichkeit und Würde der rhythmischen Arbeit in den Tragödien seit Ol. 89. Mit anderen Worten: die schlimmen Einflüsse der Ochlokratie, weniger das Muster der kleinen modischen Geister, worauf er ein Gewicht legt, haben jene Mehrzahl von Auflösungen, die Licenzen jeder Art und die Vorliebe zur unmännlichen Rhythmopöie befördert. Diese Wahrnehmung erscheint zwar auf den ersten Blick geringfügig, hat aber einen so festen Werth als irgend bezeugte historische Thatsachen, und weder kann der sorgfältige Bau des spät herausgegebenen *Oed. Col.* noch ein anderer Einwurf sie beschränken. Demnach hat

alles beigetragen, um die Schlufsglieder der antiken Tragödie in der Meinung herabzusetzen. Wenn also Welcker p. 913. ff. den entgegengesetzten Standpunkt geltend macht und die Vertheidigung einer aufgegebenen Sache übernimmt, so hat er der unbefangenen Forschung einen wesentlichen Dienst erwiesen. Allein in dieser Apologie drängen sich Anschauungen und Eindrücke von Zuständen und Individuen hervor, neben denen man über- 592
zeugende Beweise vermifst, die aus dem litterarischen Stoff und aus Zeugnissen fliefsen müfsten. Gegen den herkömmlichen Glauben an eingetretenen Verfall und Ausartung hört man hier den Einwand, in Athen hätten ächte Kunst, guter Stil und gesunder Geschmack zu tief gewurzelt, als dafs eine fortdauernd geübte Gattung ganz verwildern und ermatten konnte. Der Sinn dieses Einwurfs ist zwar richtig, auch durch die stilistische Güte der hier vorkommenden Fragmente begründet, aber in der schwebenden Frage beweist er zu viel: denn noch über Alexander hinaus bestand eine kräftige formale Tradition und in keiner Weise der Darstellung fehlten gebildete Stilisten, mancher geringere Tragiker verräth in der Theorie geistigen Blick, in der Ausübung praktischen Verstand, und doch vermochte keiner in die Tragödie einen Fortschritt, ein neües sittliches Element einzuführen. Zweitens sei zu verwundern dafs Geist, Erfindsamkeit und gute Schule, lauter Gaben die man der Komödie nicht absprechen kann, nur den gleichzeitigen Tragikern sollten gefehlt haben, da doch Euripides auch für die Menander ein Muster war u. s. w. Es handelt sich gleichwohl hier um Erfindsamkeit oder hauptsächlich um eine frische künstlerische Bewegung, gelegentlich auch um richtigen Geschmack. Dafs aber eine Gattung früher als die andere fertig wird und versiegt, ist wol jedem Betrachter der alten Griechischen Poesie verständlich; noch weniger kann darüber ein Bedenken sein, dafs durch Euripides sowohl der Ideenkreis als die Technik der Tragödie zum Abschlufs gelangt war: also blieb seinen Kunstgenossen und Nachfolgern blofs das wenig dankbare Geschäft, bei der feineren Entwickelung des dramatischen Systems mitzuwirken. Daneben ist der Satz, dafs die Kunst damals weit über den Zuständen des Staates war, ebenso triftig als die Bemerkung, dafs die besten Stoffe bereits ausgenutzt waren. Hierin eben lag ein grofser Vortheil der alten und nächsten Komödie: wenn sie weit länger sich original und fruchtbar erhielt, so hat Welcker selbst p. 915. auf den eigentlichen Grund dieser längeren Lebensdauer hingewiesen, der im Wechsel und Wandel des sonst engen Privatlebens liegt, die günstigsten Sagen der Tragödie dagegen waren trotz aller neuen Wendungen erschöpft und durch Wiederholung verbraucht, durften auch von einer künstlichen Umgestaltung oder Kombination keinen

frischen Reiz erwarten. Am meisten aber ist der Apologet im
Recht, wenn er dem Tadel der alten Kunstrichter einiges an
seiner Kraft entzieht: Männer deren Urtheil streng, oft durch
einzele Mifsgriffe bestimmt, deren Geschmack so scharf und ver-
wöhnt war, nöthigen gegen das Relative ihrer Aussprüche sich
behutsam zu verhalten. Dieser treffenden Bemerkung mangelt
nur eins: wir vermissen als Gegengewicht zu Gunsten der un-
terschätzten Dichter ein erhebliches Lob, das noch aus alter-
thümlichen Zeugnissen geltend gemacht würde. Denn im übrigen
vermochten selbst grofse Talente nur schwer zu befriedigen,
die Forderungen überspannten sich, wie Aristoteles andeutet
Poet. 18. *μάλιστα μὲν οὖν ἅπαντα δεῖ πειρᾶσθαι ἔχειν, εἰ δὲ
μή, τὰ μέγιστα καὶ πλεῖστα, ἄλλως τε καὶ ὡς νῦν συκοφαντοῦσι
τοὺς ποιητάς· γεγονότων γὰρ καθ' ἕκαστον μέρος ἀγαθῶν ποιη-
τῶν, ἕκαστον τοῦ ἰδίου ἀγαθοῦ ἀξιοῦσι τὸν ἕνα ὑπερβάλλειν.*
Auch wollte die künstliche Form der Tragödie nicht mehr mit
593 dem prosaischen Standpunkt jener Zeiten harmoniren: chara-
kteristisch *Poet.* 22, 14. *ἔτι δὲ Ἀριφράδης τοὺς τραγῳδοὺς* [sic]
*ἐκωμῴδει, ὅτι ἃ οὐδεὶς ἂν εἴποι ἐν τῇ διαλέκτῳ, τούτοις χρῶν-
ται, οἷον τὸ δωμάτων ἄπο, ἀλλὰ μὴ ἀπὸ δωμάτων, καὶ τὸ σέθεν
καὶ τὸ ἐγὼ δέ νιν, καὶ τὸ Ἀχιλλέως πέρι, ἀλλὰ μὴ περὶ Ἀχιλ-
λέως, καὶ ὅσα ἄλλα τοιαῦτα.* Dennoch wurde diese zu kritische
Stimmung gewissermafsen herausgefordert durch die unselbstän-
dige Diktion der meisten Tragiker, die sich hinter den Nach-
hall einer ehemals bedeutsamen Phraseologie, das heifst, Euri-
pides, verschanzten; denn des letzteren Sprache (Welck. p. 917.)
hat den Grundton darin ausgemacht. Hieher gehören noch jene
Fingerzeige der Poetik, welche den glatten Stil der jüngeren
Tragödie und ihre schwächlichen Charaktere betreffen: 6, 15.
αἱ γὰρ τῶν νέων τῶν πλείστων ἀήθεις τραγῳδίαι εἰσί, und ib.
23. *οἱ μὲν γὰρ ἀρχαῖοι πολιτικῶς ἐποίουν λέγοντας, οἱ δὲ νῦν
ῥητορικῶς.* Vgl. Th. I. p. 21. Unwillkürlich denkt man an Analo-
gien in neueren Litteraturen, namentlich der jüngsten Deut-
schen, an jene gedrückte Lage der Epigonen, wo der Nach-
wuchs strebender und gebildeter Talente durch das Ueberge-
wicht der Meister, welche die Bahn eröffneten, in Schatten
gestellt wird und vielleicht einen nachträglichen Platz in der
Meinung erringt; unter solchen findet sich selten einer der nicht
zu den älteren Meistern in die Schule ginge, die Mehrzahl aber
wird von Manieren und fremden Kunstmitteln abhängig. Die
Summe so vieler Erwägungen ist unbedenklich diese: die letzte
Stufe der antiken oder nationalen Tragödie (fast ein Jahrhun-
dert begreifend) hat ohne schroffen Verfall auf achtungs-
werther Höhe sich im allgemeinen behauptet, aber kein
Individuum, so reich auch die Gattung an fähigen und zum
Theil schöpferischen Köpfen war, verliefs die von Euripides

eingeleitete Bewegung. Am Schlufs der nächsten Charakteristik wird dies Resultat als ihre Summe deutlich hervortreten und in ihrem vollen Werth erläutert werden.

Die Tragiker dieses Abschnittes lassen jetzt, wofern die Nachrichten etwas reicher fliefsen, nur in Hauptzügen sich schildern. Die grofse Mehrzahl hat ohne Zweifel für die Theater Athens gearbeitet: ein Tragiker der etwas gutes zu liefern sich getraut, sagt Plato Lach. p. 183. A. geht sogleich hieher und zieht nicht in weiter Ferne herum. Alles Detail biographischer und litterarischer Nachrichten, eine Reihe daran geknüpfter Erörterungen und namentlich Kombinationen über Aufgaben und Oekonomie der hier erwähnten Dramen, wiewohl sie häufig nur den Werth einer sinnreichen Hypothese besitzen, wird man aus Welckers Buch schöpfen. Die Gruppe selbst zerfällt chronologisch in drei Reihen, ältere oder nahe Zeitgenossen des Sophokles, Tragiker der Ochlokratie, Dichter vom Schlufs des Peloponnesischen Krieges bis auf den Beginn Alexanders.

Aeltere Zeitgenossen des Sophokles. Neben der früher erwähnten Familie des Aeschylus gehören hieher Aristarchus, Ion, Achaeus, vermuthlich auch Neophron. Unter diesen haben, nach einer modernen Vorstellung (man beruft sich auf *Gramm. Coislin. Montfauc.* p. 597. und *Tzetzes Prolegg. in Lycophr.* p. 256.), Ion und Achaeus als Klassiker im vermeinten
Kanon der Alexandriner gezählt. Allein jene Kompilatoren be- 594
gnügen sich eben namhafte Tragiker oder die dafür galten vorzuführen, am klarsten Tzetzes: *Τραγῳδοὶ δὲ ποιηταί, Ἀρίων, Θέσπις, Φρύνιχος — Ἴων, Ἀχαιός, καὶ ἕτεροι μύριοι νέοι.*

Aristarchus von Tegea, nur durch den Artikel des Suidas bekannt, wo es nach dem Bruchstück einer erbaulichen Geschichte von Aelian heifst: *οὗτος δὲ ὁ Ἀρ. σύγχρονος ἦν Εὐριπίδῃ· ὃς πρῶτος εἰς τὸ νῦν αὐτῶν μῆκος τὰ δράματα κατέστησεν. καὶ ἐδίδαξε μὲν τραγῳδίας ἑβδομήκοντα, ἐνίκησε δὲ δύο, βιοὺς ὑπὲρ ἔτη ρ΄.* Diese Notiz ist oben p. 28. erwogen worden. Wenn Hieronymus seine Zeit unter Ol. 81, 2. richtig ansetzt, so mufs man ihn als älteren Zeitgenossen des Euripides betrachten. Nur sein Verdienst um die tragische Oekonomie gibt ihm ein Interesse; allerdings hat es Suidas, wie Welcker sagt, im schlechtesten Ausdruck, ohne Zweifel auf Grund alter Gewähr, ausgesprochen, aber niemand wird in der jetzigen Fassung mit ihm angedeutet sehen, dafs Aristarchus die neue, nicht mehr trilogische Tragödie neben Sophokles begründete. Sein Andenken ist fast verschollen, von Grammatikern hat nur einmal *Ἀρίσταρχος ὁ Τεγεάτης Schol. Soph. Oed. C.* 1320. citirt, Ath. XIII. extr. kennt einen halb-sprüchwörtlichen Vers, Stobaeus

drei Sentenzen, von denen die mittlere Serm. 63, 9. aus zwei verschiedenen Stücken besteht. Aus ihm zog Ennius seinen *Achilles* (*Aristarchu*), Welcker p. 933. fg.

Ion von Chios: litterarisch zuerst dargestellt von Bentley *Ep. ad Mill.* p. 50. sqq. (*Opusc.* p. 494—510.) ergänzt durch Toup *in Suid.* II. p. 529. sqq. Gleichzeitige Monographien: *De Ionis vita, moribus et studiis doctrinae scr.* C. Nieberding, *Lips.* 1836. *De Ionis vita et fr. scr.* E. S. Köpke, *Berol. eod.* Artikel bei Harpokration, *Schol. Aristoph. Pac.* 835. und Suidas, der älteste Gewährsmann ist Kallimachus; des Ion eigene Memoiren (denn diese darf man unter dem Titel *'Επιδημίαι* verstehen, an dessen statt gelegentlich vorkommen *ὑπομνήματα* und bei Pollux *συνεκδημητικός*, gleichsam *Vademecum*) nutzte Plutarch, aus ihnen zog Athenaeus das längste seiner Fragmente; aufserdem schrieb *Βάτων ὁ Σινωπεὺς περὶ Ἴωνος* Ath. X. p. 436. F. Da er in früher Jugend die Gesellschaft Cimons zu Athen theilte, so fällt sein Geburtsjahr in die ersten der siebziger Olympiaden, sein Tod aber etwas vor Ol. 89, 3. wegen der Anspielung Aristoph. *Pac.* 820. Sein Aufenthalt mag vielfach gewechselt haben, doch hat er wol am längsten in Athen eine dichterische Wirksamkeit geübt; daneben läfst die Elegie bei Ath. XI. p. 463. B. welche sich in den Verhältnissen des Spartanischen Lebens und seiner Traditionen (vgl. Müller Gesch. d. Litt. I. 199.) bewegt, einen Besuch bei Spartanern annehmen. Vielleicht blieb er unberührt von den politischen Parteiungen, aber er äufsert eine Vorliebe für die zwanglose Vornehmheit des Cimon, während Perikles (Plut. 5.) ihm pedantisch und steif erschien; darauf bezog sich der unten (p. 667. 1. Ausg.) erwähnte bildliche Scherz. Sein Umgang mochte vielseitig sein; er selbst war es wol der ein von Aeschylus an ihn gerichtetes Wort aufbewahrte, wir dürfen ferner aus dem spät bekannt gewordenen *Schol. Perss.* 429. abnehmen dafs ihn Aeschylus näher anging; auch soll ihm Sokrates (Diog. II, 23.) bereits in jungen Jahren aufgefallen
595 sein. Ueberhaupt ein beweglicher Ionier, den Baton als lebenslustigen Mann schildert, und begabt mit mannichfaltiger Bildung, scheint er ohne strenge Schulzucht zum ersten Male fast dilettantisch auf den verschiedensten Feldern sich versucht zu haben. Er schrieb Elegien (mehr im Geist als im Ton der Ionier, Th. II. 1. p. 483), behandelte mehrere Formen der Melik, darunter bis in seine letzten Tage Dithyramben, nächst anderen Hymnen war ein für den Standpunkt seiner Bildung charakteristischer *ὕμνος Καιροῦ* (bei Pausan. V, 14, 7. ebend. p. 562.), gab Epigramme (Diog. I, 120. vermuthlich auch bei *Euclid. introd. harmon.* p. 19.), Tragödien, ferner in Prosa die gedachten Memoiren, Antiquitäten seiner Insel oder *Χίου κτίσις*, einen angezweifelten *λόγος*

πρεσβευτικός, über Naturphilosophie *κοσμολογικός* und *τριαγμός* (oder *τριαγμοί*), doch wurde das letzte Werk von alten Kritikern dem Epigenes zugeschrieben. In der Tragödie fiel er zwar Ol. 87, 4. gegen Euripides durch, als er aber ein andermal siegte, bewies er dafür den Athenern seine Dankbarkeit mit der Freigebigkeit eines wohlhabenden Mannes, *Schol. Arist.* (Ath. I. p. 3. f.) *φασὶ δὲ αὐτὸν ὁμοῦ διθύραμβον καὶ τραγῳδίαν ἀγωνισάμενον ἐν τῇ Ἀττικῇ νικῆσαι, καὶ εὐνοίας χάριν προῖκα Χῖον οἶνον πέμψαι Ἀθηναίοις.* Unter Ions poetischen Arbeiten ragen sichtbar die Tragödien hervor, deren Zahl nach den Angaben zwischen 12 und 40 betrug; nach demselben Scholiasten trat er zuerst Ol. 82. auf; er fand Ausleger an Aristarch (Ath. XIV. p 634. C.) und Didymus (id. XI. p. 468. D.), es ist aber schwer zu sagen worauf der polemische Titel *Δίδυμος ἐν ταῖς πρὸς Ἴωνα ἀντεξηγήσεσιν* ib. p. 634. E. sich bezog, wenn nicht gar unter so vielen Meinungen (Schmidt Didymi fr. p. 303. ff.) die wahrscheinlichste wäre, dafs *Ἴωνα* verdorben sei. Jetzt ergeben sich noch zehn Titel, darunter mindestens ein Satyrspiel, die vielgelesene *Ὀμφάλη*, überdies ein *Φοῖνιξ* in zwei Bearbeitungen und ein Stück mit dem räthselhaften Namen *Μέγα δρᾶμα*: von keinem liegt aber der Plan klar und bestimmt vor, wie auch aus den Kombinationen Welckers p. 947. ff. erhellt. Von seinem Dichtergeist urtheilt Longin. 33. extr. dafs er mehr Korrektheit und Glätte besafs als originales Genie; rhetorische Pointen sind ihm nicht fremd geblieben, wenn man aus dem von Aristophanes benutzten Trimeter, *σιγᾷ μέν, ἐχθαίρει δέ, βούλεταί γε μήν*, schliefsen darf. Sein Ausdruck war im allgemeinen etwas künstlich, pomphaft und glossematisch (selbst aenigmatisch, Ath. X. p. 451. D.), schon deshalb konnte er niemals popular werden; als philosophisch gebildeter Geist gab er manchen klugen Ausspruch (wie fragm. 55. oder Plut. *Mor.* p. 116. D. *τὸ γνῶθι σαυτὸν τοῦτ' ἔπος μὲν οὐ μέγα, | ἔργον δ' ὅσον Ζεὺς μόνος ἐπίσταται θεῶν*, ein Ansatz von Reflexion in nicht ganz fliefsender Rede), und einige seiner Fragmente (pp. 36. 47. 63.) zeigen Wortflufs und Bestimmtheit der Gedanken. Den feinen und anmuthigen Erzähler aber bewährt das in Ionischer Prosa geschriebene Stück der *Ἐπιδημίαι* bei Ath. XIII. p. 603. sq., welches von örtlichem Dialekt leicht gefärbt ist, *ἐπιρραπίζει, ἀφαιρετέοντα, ἄπο τοίνυν φύσησον*.

Achaeus (*Ἀχαιὸς*) von Eretria: nach dem biographischen Arti- 596
kel bei Suidas war er der Sohn des Pythodoridas, bekannt in Ol. 74. und zwar etwas jünger als Sophokles, dann Ol. 83. Nebenbuhler des Euripides, Verfasser von 24 oder 44 Dramen, deren nur eines siegte. Sein Landsmann Menedemus schätzte ihn im Satyrspiel, Diog. II, 133. *καὶ δὴ καὶ Ἀχαιῷ (προςεῖχε), ᾧπερ καὶ*

δευτερεῖον ἐν τοῖς σατύροις, Αἰσχύλῳ δὲ πρωτεῖον ἀπεδίδου. Ueber den Stil urtheilt, vielleicht mit gutem Grund, Ath. X. p. 451. C. Ἀχαιὸς δ' ὁ Ἐρετριεύς, γλαφυρὸς ὢν ποιητὴς περὶ τὴν σύνθεσιν, ἔσθ' ὅτε καὶ μελαίνει τὴν φράσιν καὶ πολλὰ αἰνιγματωδῶς ἐκφέρει. Wenn einige dagegen Einfachheit und natürliche Schönheit des Ausdrucks ihm nachrühmen, so sind die Fragmente doch zu spärlich um nach dieser Seite hin ein Urtheil zu begründen; was an Wörtern und Wendungen auffallen kann (Kayser *hist. trag.* p. 138. sq.), das gehört und pafst meistentheils in Satyrspiele, deren Stoffe der Dichter mit grofser Lebhaftigkeit behandelte. Von letzteren nimmt man wenigstens 8 an, für Tragödien ergeben sich 9 Titel, worüber Welcker p. 961. ff. Kommentator Didymus, Ath. XV. p. 689. B. Das Alterthum gedenkt seiner selten und gleichgültig. *Achaei quae supersunt coll. Urlichs, Bonn.* 1834. 8. mit einem Nachtrage desselben im Philologus I. p. 557. ff.

Neophron (oder Νεοφῶν) von Sikyon, nur durch seine Μήδεια bekannt und die daran geknüpfte Nachricht (*Argum. E. Med.*) aus Aristoteles und Dicaearchus, dafs Euripides jenes Drama durch Diaskeue sich angeeignet habe, oder wie Diog. II, 134. und Suidas sich ausdrücken, οὗ φασιν εἶναι τὴν Εὐριπίδου Μήδειαν. In der That enthalten die drei klassisch geschriebenen Fragmente (*Schol. E. Med.* 661. 1377. und besonders Stob. *S.* 20, 34.) drei Motive, von denen Euripides, nur mit tieferem Pathos, Gebrauch macht. Denn darüber kann man sich am wenigsten wundern dafs ein Mann vom feinsten psychologischen Blick wohl begriff, welch glücklichen Fund Neophron unbeachtet am Thema der Medea gethan hatte, dafs er daher von ihm den Stamm der Charaktere, selbst die durchgreifendsten Wendungen der Oekonomie borgte; vergl. Welcker p. 629. Selbst der Prolog unserer Medea geht tiefer als gewöhnlich und ist mit dem Fortgang des Dramas gut verknüpft. Merkwürdig ist noch ein Vermerk in dem durch ein Anhängsel entstellten Artikel des Suidas: ὃς πρῶτος εἰσήγαγε παιδαγωγοὺς καὶ οἰκετῶν βάσανον. ἐδίδαξε δὲ τραγῳδίας ρκ'. Dafs aber ein Tragiker mit 120 Dramen fast spurlos und unbeklagt verhallen konnte, diese Thatsache läfst uns ahnen welchen Ueberflufs Athen in der Tragödie besafs. Uebrigens erinnert Neophrons Diktion merklich an die flüssige Sprache der Attischen Konversation; soweit mag er kaum älter als Euripides sein.

Familie der drei grofsen Tragiker: vgl. p. 29. fg. Welcker p. 967—80. Exner *de schola Aeschyli, Vrat.* 1840. Beide Söhne des Aeschylus gibt Suidas für Tragiker aus, und berichtet insbesondere dafs Euphorion (von dessen Bruder Bion oder Euaeon steht nicht einmal der Name fest) viermal mit noch

nicht gesehenen Dramen des Vaters siegte (über Euripides trug er Ol. 87, 2. den Preis davon), auch selber dichtete. Diesem 597 schreibt Nauck *de trag. Gr. fr. obss.* p. 10. mit der Aenderung bei Clemens Strom. V. p. 718. *ὅ τε Εὐφορίων ὁ τοῦ Αἰσχύλου* die beiden pomphaften Trimeter zu, deren Inhalt eher für einen jüngeren philosophirenden Tragiker sich schickt. Namhafter wurde durch den Prozefs gegen seinen hochbejahrten Vater Sophokles und durch den Ruf eigener Tüchtigkeit Iophon. Suidas nennt sechs Titel; wie oben bemerkt, existiren nur zwei Fragmente, wovon das bei Stobaeus noch durch seine seltsame Graecität verdächtigt wird. Auf die Meinung dafs er in aller Stille seinen Vater ausbeute, spielt Aristophanes an: wichtig *Schol. Ran.* 73. (*ἐνίκησε λαμπρῶς ἔτι ζῶντος τοῦ πατρὸς αὐτοῦ*, cf. *Argum. E. Hipp.*) 78. wo er als frostig und schlaff bezeichnet wird. Was aber ein nicht zu genauer Sammler in *Cram. Anecd. Ox.* IV. p. 315. fallen läfst, unter den vielen *νοθευόμενα* sei des Sophokles Antigone, *λέγεται γὰρ εἶναι αὐτὴν Ἰοφῶντος τοῦ Σοφοκλέους υἱοῦ*, das läfst ohne willkürliche Hypothesen sich weder verstehen noch gebrauchen. Ob sein Stiefbruder Ariston derselbe sei mit dem Tragiker bei Diog. VII, 164. steht dahin. Vom Enkel Sophokles weifs man nur dafs er den *Oed. Col.* des Grofsvaters zur Aufführung brachte; nach Suidas (etwas abweichend erzählt Diod. XIV, 53.), gewann er mit 40 Dramen verhältnifsmäfsig viele Siege. Noch spät nach der Pleias erscheint aus derselben Familie ein Tragiker Sophokles mit 15 Dramen (Suid.), und dieser Name kehrt in der Orchomenischen Inschrift wieder; ohne nähere Bestimmung wird von Clem. Alex. *Protr.* p. 26. citirt *Σοφοκλῆς ὁ νεώτερος*. Weniger tritt Euripides hervor, Neffe des grofsen Tragikers, dessen Nachlafs er zum Theil in Scene setzte (*Schol. Arist. Ran.* 67. nennt Eur. den Sohn), wie es scheint zugleich mit eigenen Versuchen: Suid. cf. Böckh *de Gr. trag. princ. c.* 18. Am reichsten aber war tragisches Geblüt in der Familie des Aeschylus vererbt: zuerst sein Neffe Philokles, dann zwei Söhne, bis auf Enkel und Urenkel herab, eine seltene Folge von Tragikern, Morsimus und Melanthius, Astydamas und der jüngere Philokles. Von diesem Stammbaum *Schol. Arist. Av.* 282. Suid. v. *Φιλοκλῆς*. Die Persönlichkeit des ersten Philokles wird nicht günstig geschildert; er siegte zwar über Sophokles bei der Aufführung des *Oed. Rex*, erfuhr aber den vielfältigen Spott der Komiker (Meineke *Com.* II. 226.), die mehr Schroffheit und Mittelmäfsigkeit als Geist des Aeschylus an ihm wahrnahmen; unter seinen 100 Tragödien war auch eine Tetralogie *Πανδιονίς*. Ein noch strengeres Gericht übten die Komiker über die Söhne desselben Morsimus und Melanthius: sie haben beide, doch vorzugsweise letzteren, als ungeniefsbare Dichter und zugleich als Schma-

rotzer in üppiger Diät verspottet. Doch kommt Morsimus, Poet und Arzt (Hesych. v. *Κλύμενος*), dort seltner vor (Arist. *Equ.* 403. *Pac.* 793. *Ran.* 151.) als Melanthius, ein bekannter Feinschmecker (Meineke *Com.* I. 206.), der wie viele Männer des Genusses durch manches Witzwort (Welcker p. 1031.) einen Ruf bekam: ein glückliches über den buckligen Demagogen Archippus lautet, *οὐ προεστάναι τῆς πόλεως ἀλλὰ προκεκυφέναι* *Plut. Symp.* II. p. 633. D. (aber p. 50. C. betrifft ihn nicht) ein anderes bei Plut. *Mor.* p. 41. C. zeigt dafs es ihm an litterarischem Urtheil nicht gebrach. Aufser der Anspielung auf eine
598 Monodie seiner *Μήδεια* (Arist. *Pac.* 1002.) kennt man nur den mehrmals von Plutarch und von Iulian angewandten Trimeter, (*ὁ θυμὸς*) *πράσσει τὰ δεινὰ τὰς φρένας μετοικίσας.* Die Elegien (II. 1. p. 483.) welche Athenaeus ihm beilegt, gehörten wahrscheinlich einem älteren Dichter. Die Belege bei Elmsl. *in Med.* p. 98. und Bergk *comm. de com. ant.* p. 341. Von Astydamas im weiteren p. 60.

Tragiker der Ochlokratie: ein bunter und wüster Schwarm, der in glücklichen Fällen die Gunst eines flatternden und zugleich grausamen Publikums erhaschte, gewöhnlich aber fast im Augenblicke der Geburt durch den unwiderstehlichen Spott der Komiker erdrückt wurde, darunter Lebemänner, Gecken, verdorbene Kinder der Revolution. Sie werden vollständig charakterisirt von Aristoph. *Ran.* 89. sqq. (gelegentlich auch im *Gerytades*): *μειρακύλλια, τραγῳδίας ποιοῦντα πλεῖν ἢ μύρια, Εὐριπίδου πλεῖν ἢ σταδίῳ λαλίστερα; — ἐπιφυλλίδες ταῦτ' ἐστὶ καὶ στωμύλματα, χελιδόνων μουσεῖα, λωβηταὶ τέχνης, ἃ φροῦδα θᾶττον, ἢν μόνον χορὸν λάβῃ, ἅπαξ προςουρήσαντα τῇ τραγῳδίᾳ.* Auf das ochlokratische Theater seiner Zeit bezieht sich in ernsten Worten Plato *Legg.* II. p. 659. Solche Kunstjünger waren aufser den schon genannten Morsimus und Melanthius folgende: Morychus, verrufen wegen Schlemmerei, als Tragiker nur von Suidas v. und *Schol. Arist. Ach.* 886. erwähnt; Akestor, den sein Spottname Sakas oder Mysus als poetischen Barbaren, wenn nicht als eingedrungenen Ausländer (*Schol. Arist. Vesp.* 1216. Meineke *Com.* II. 739.) zeichnet, Anspielungen aber auf seine schlottrige Poesie in *Schol. Av.* 31. verstehen wir nur halb; Gnesippus Kleomachus Sohn, Verfasser von jämmerlichen Chorgesängen (Ath. XIV. p. 638. F.); der überschwängliche Hieronymus (*Schol. Ach.* 387.); der Schlemmer Nothippus (Ath. VIII. p. 344. C.); der bettelhafte Plagiar Sthenelus, dessen Diktion trivial war (Harpocr. v. Aristot. *Poet.* 22. Welcker p. 1034.); der fremdgeborene Spintharus (Suid. v.); der Darsteller in gewöhnlichen Charakteren und Worten Kleophon (Aristot. *Poet.* 2. 22. *Rhet.* III, 7. und bei Suidas ein Verzeichnifs seiner Dramen, das er aber auch beim Iophon wiederholt), Welcker

p. 1011. fg. hält ihn für dieselbe Person mit dem Demagogen; der frostige **Theognis**, mit dem Beinamen *Χιών* (Harpocr. u. Suid. v. trefflich Arist. *Ach.* 11. 140. *Thesm.* 176.), später ein Mitglied der Dreifsigmänner, man zweifelt ob derselbe von dem Demetr. *de eloc.* 85. eine Metapher anführt; **Nikomachus** man weifs nicht ob aus Athen oder aus Troas, welcher den Euripides und Theognis überwand, sein Andenken ruht aber nur auf einem von der Kritik (s. Welck. p. 1014.) nicht völlig gesichteten Artikel des Suidas und den Notizen in *Bekk. Anecd.* pp. 337. 349. am wenigsten sicher auf Aristot. *Probl.* 19. 48. Aufser anderen auch der von Aristophanes so witzig als Null bezeichnete **Pythangelus** und der wegen linkischer Manieren verspottete **Pantakles**, Meineke *Com.* I. 6. Eine der lustigsten Erscheinungen war **Karkinos** nebst Familie (wovon Meineke *Com.* 599
I. *Exc.* I. und Welcker p. 1016. ff., deren letzterer *Καρκῖνος* accentuiren will), Tänzer oder Künstler in klapprigem Tanz, die Aristophanes am Schlufs der Wespen mit der grausamsten Satire verfolgt. Der Vater oder ältere des Namens, ein Agrigentiner, war aus Sicilien eingewandert und als Bühnendichter ohne Glück (beifsend Arist. *Pac.* 787.) aufgetreten; derselbe hinterliefs eine Familie von vier poetischen, wegen ihrer winzigen oder verschrobenen Persönlichkeit aufs äufserste bespöttelten Köpfen, Xenokles (Xenoklitus), Xenotimus, Xenarchus, Datis, Dind. *in Schol. Ran.* 86. *Ox.* Der namhafteste war **Xenokles**, nach Aristophanes Urtheil (*Ran.* 86. *Thesm.* 175.) ein schlechter Dichter, *δωδεκαμήχανος* nach Plato (*Schol. Pac.* 792.), und doch gelang ihm mit einer Tetralogie Ol. 91. (Aelian. *V. H.* II, 8.) über Euripides zu siegen; der einzige Rest seiner Dichtung liegt in der Parodie Arist. *Nub.* 1266. sq. Bald darauf that sich des Xenokles Sohn, **Karkinos der jüngere** hervor, um die hundertste Ol. und länger namentlich am Hofe des jüngeren Dionysius thätig, dem Suidas 160 Dramen beilegt; um so kläglicher kontrastirt mit dieser überschwänglichen Menge der Vermerk, *ἐνίκησε δὲ α'.* Allein Plutarch *de glor. Ath.* p. 449. E. erwähnt als einen glänzenden Moment, *ὅτε Καρκίνος Ἀερόπῃ εὐημέρει.* Eine Reihe von Fragmenten die wir aus neun Titeln (Welcker p. 1062—67.) oder in bestimmter Anführung besitzen, zeigt dafs er einen glatten fliefsenden Stil (s. die längste Stelle Diod. V, 5.) nach Euripides (Reminiscenz bei Harpocr. v. *Καρκίνος*) sich gebildet hatte, zeigt ferner eine Neigung für Sentenzen, aber sie klingen matt, nüchtern und verbraucht; der Vers ist schlaff gebaut und grenzt an die Rhythmen der Konversation; dafs er aber pikant und überraschend sprach, ist glaublich wegen der Aufmerksamkeit die Aristoteles ihm widmet. Unter den schwatzhaften Tragikern dieses Zeitabschnittes findet sich auch ein **Diogenes**, über dessen Arbeiten

aus dem Artikel des Suidas nichts zuverlässiges erhellt. Man wufste nicht ob unter den Homonymen man als Verfasser dieser Dramen das Haupt der Cyniker oder seinen Schüler Philiskos von Aegina betrachten sollte; doch läfst auch Diog. Laert. VI, 80. nicht wohl zweifeln dafs sie dem Mann von der Tonne fremd waren. Der Kaiser Iulian fand dort mindestens die Hand eines Cynikers; vielleicht fielen ihm rohe Kraftstellen auf, nach Art jenes Spruchs im Thyestes, der ein besonderes Wohlgefallen an dem Menschenfleisch verräth. Ueber dieses Problem Meineke *Exerc. in Athen.* I. p. 46. sqq. Wir selbst können nur sagen dafs die Fragmente (Welck. p. 1038. fg.) mit ihrem Wortschwall bei Ath. XIV. p. 636. und mit den flachen Sentenzen bei Stobaeus die Wahrheit jener scharfen Aeufserung bestätigen Plut. *de audit.* p. 41. C. *ὁ μὲν γὰρ Μελάνθιος, ὡς ἔοικε, περὶ τῆς Διογένους τραγῳδίας ἐρωτηθεὶς οὐκ ἔφη κατιδεῖν αὐτὴν ὑπὸ τῶν ὀνομάτων ἐπιπροσθουμένην.* Das Register der Schwächlinge auf der tragischen Bank schliefst füglich ein wegen seiner Jämmerlichkeit an Leib und Seele von den Komikern geplagter Versmacher, Meletus, Ankläger des Sokrates: von ihm eine biographische Notiz *Schol. Plat.* p. 330. wo seiner *Οἰδιπόδεια* gedacht wird. Seine seichten Verslein und Minnelieder verspotten Aristoph. (*Schol. Ran.* 1337.) und Epikrates Ath. XIII. p. 605. E. Die frühere Schreibart *Μέλιτος* ist allmälich auf Grund der besten diplomatischen Zeugen in *Μέλητος* verwandelt worden; man sieht nicht wie Welcker p. 972. ff. hiegegen Einspruch erheben und zwischen mehreren Personen dieses Namens unterscheiden konnte. Vgl. Kayser *H. crit.* p. 285. ff.

600 Unter allen war Agathon der talentvollste, des Tisamenus Sohn, den Wieland verklärt, Welcker aber p. 981—1007. (Nachtrag von Martini 1839. und Reichardt, Ratiborer Progr. 1853.) nach der unvollendeten *commentatio de Agathonis vita* von Fr. Ritschl, *Hal.* 1829. mit solcher Wärme nach jeder Seite hin gezeichnet hat, dafs sein Bild vielleicht zu bündig und geschlossen, mindestens in zu hellem Licht erscheint. Nichts neues bietet Kayser *Hist. crit.* p. 141. ff. Es fällt nicht eben schwer das Symposion Platos mit Aristophanes in den Thesmophoriazusen auszugleichen; die biographische Notiz zu der die Scholien des Aristophanes und *Schol. Plat.* p. 373. beitragen, wird vervollständigt durch *Schol. Luciani ap. Cram. Anecd. Ox.* IV. p. 269. oder *ed. Jacob.* T. IV. p. 222. Agathon war eine schöne, mit weibischer Toilettenkunst wohlgepflegte Figur, ein feiner Attischer Welt- und Lebemann (im Sinn eines solchen ist das ironische Bekenntnifs *Thesm.* 165. sqq. gefafst), vermögend, bequem und durch gute Tafel empfohlen. Um Ol. 83. geboren, feierte er seinen ersten dramatischen Sieg Ol. 91, 1. zog aber in Begleitung seines Liebhabers Pausanias schon vor Ol. 93, 4. an

den genufsreichen Hof des Macedonischen Königs Archelaus;
über seine letzten Schicksale verlautet nichts gewisses, wohl
aber haftet an seinem Andenken eine Menge von Anekdoten
oder Erfindungen, zweideutiger und bisweilen sinniger Art.
Nur sieben Titel von Tragödien lassen sich jetzt sicher nach-
weisen, *Τήλεφος* (Ath. X. p. 454. D. und wol Aristot. *Poet.* 15, 11.),
vermuthlich von *Μυσοί* (Plut. *Symp.* III, 1. p. 645. E.) nicht ver-
schieden, *Ἰλίου πέρσις* (angedeutet in *Poet.* 18, 17. mit dem
denkwürdigen Zusatz, *ἐπεὶ καὶ Ἀγάθων ἐξέπεσεν ἐν τούτῳ μό-
νῳ*), *Ἀλκμαίων* (*Lex. Rhet.* p. 353.), *Ἀερόπη* (*Etym. M. v. Εἰςῆ-
μεν*), *Θυέστης* (ein eigenthümlicher Stoff gerade für diesen Dich-
ter, und nicht minder auffallend das Fr. bei Ath. XII. p. 528.
D.), *Ἄνθος*, ein so befremdlicher Titel, dafs Welcker *Ἄνθει* ent-
weder für verschrieben oder für den Eigennamen einer jetzt
unbekannten Person erklärt. Zahlreicher und sprechender sind
Fragmente, die man aus ungenannten Dramen als Belege für
charakteristische Gedanken oder rhetorische Wendungen an-
führt. In der Musik liebte er die weichen süfslichen, durch
Schnörkel verfeinerten (*μύρμηκος ἀτραπούς*) Melodien der Neue-
rer, deshalb verspottet von Arist. *Thesm.* 106. sqq., näheres hat
Plutarch l. l. *ὃν πρῶτον εἰς τραγῳδίαν φασὶν ἐμβαλεῖν καὶ ὑπο-
μῖξαι τὸ χρωματικόν*: hiezu kommt *Ἀγαθώνιος αὔλησις* *Suid.
Hesych.* Noch wichtiger ist die Bemerkung Arist. *Poet.* 18. f.
dafs seine Chorlieder bereits lose mit dem Mythos zusammen-
hingen, gleich spielenden Intermezzen: *τοῖς δὲ λοιποῖς τὰ
ᾀδόμενα οὐ μᾶλλον τοῦ μύθου ἢ ἄλλης τραγῳδίας ἐστί· διὸ ἐμ-
βόλιμα ᾄδουσι, πρώτου ἄρξαντος Ἀγάθωνος τοῦ τοιούτου.* Durch
geschickten Plan wufste er zu gefallen: wie man schliefsen
darf aus den oben gegebenen Worten *Poet.* 18, 17. Doch erscheint
etwas auffallend die Notiz vom *Ἄνθος* *Poet.* 9. *ὁμοίως γὰρ ἐν
τούτῳ τά τε πράγματα καὶ τὰ ὀνόματα πεποίηται, καὶ οὐδὲν ἧτ-
τον εὐφραίνει*: der Stoff war also rein erfunden und frei aus- C01
geführt, man sieht nicht ob in der Absicht durch Neuheit der
Motive, weil die Mythen erschöpft waren, ein längst erkältetes
Interesse zu fesseln oder ob aus individuellem Hang zum Pi-
kanten. Aber die ganze Eigenthümlichkeit des feingebildeten
Mannes, der dem Aristophanes *καλλιεπής* heifst, leuchtet aus
seiner Diktion hervor. Mit allem Grund wehrt von ihm Welcker
den Vorwurf eines kalten, phantastischen, schwülstigen oder
gar weibischen Stiles ab. Immer wird man jedoch die verfei-
nerte Künstlichkeit seiner Schreibart, welche stets zum pomp-
haften neigt (*ἐκφέρετε πεύκας κατ᾽ Ἀγάθωνα φωςφόρους* Spott
des Aristophanes bei Ath. XV. p. 701. B.) und mehr aus Schul-
studien oder weltmännischer Politur als aus einem stilistischen
Talent fliefst, jenes vom Komiker (*Thesm.* 59. sqq. zu vergleichen
mit der holprigen Spielerei Ath. X. p. 454. D.) so anschaulich

gemalte Schnitz- und Schmelzwerk in Pointen und Gedankenblitzen, als Grundzug Agathons anerkennen. Nur ein kalter und gezierter Dichter, dem es an allem Flufs eines natürlichen Vortrags gebrach, konnte schlichte Thatsachen mit einer Komposition darstellen, wie man in den vier Versen bei Ath. XII. p. 528. D. sieht. Als Zuhörer oder Anhänger des Prodikos und Gorgias nahm er das sophistische Rüstzeug auf, die scharfe Gliederung, den klingenden Numerus, die Kontraste die mit Antitheta spielen, den Geschmack an überraschenden und malerischen aber auch oberflächlichen Sentenzen und Einfällen: kurz, zum ersten Mal erschien hier bei einem Dichter die *κομψότης* und die blanke Rüstung der Rhetorik, wie solche die vortreffliche Nachbildung in dem Platonischen Symposion (cf. p. 198. C.) vollständig vorführt. Ueber seinen individuellen Hang zum Antitheton sprach er mit einer Selbsterkenntnifs, die fast an Ovid erinnert, Aelian. *V. H.* XIV, 13. Doch hat er diese bewufste Manier wol im Verkehr mit Prodikos (Plat. *Protag.* p. 315. D.) so weit ermäfsigt, dafs er besonders auf Proprietät des Wortes und scharfe Distinktionen zu achten liebte. Die Art beider Sophisten fliefst in folgenden spitzigen und durch Scharfsinn spannenden Apophthegmen zusammen, von denen besonders Aristoteles, der aufmerksame Leser des Agathon, Gebrauch macht: *Eth.* VI, 4. *τέχνη τύχην ἔστερξε καὶ τύχη τέχνην*, ein in den zwei Trimetern bei Arist. Rhet. II, 19. breit gezerrter Gedanke, der aus der Sophistenschule (s. *Wytt. in Plut.* T. VI. p. 678.) stammt. Ein anderes Wortspiel Ath. V. init. p. 185. A.

τὸ μὲν πάρεργον ἔργον ὡς ποιούμεθα,
τὸ δ' ἔργον ὡς πάρεργον ἐκπονούμεθα.

Arist. *Rhet.* II, 24, 10. (*Poet.* 18, 20.)

τάχ' ἄν τις εἰκὸς αὐτὸ τοῦτ' εἶναι λέγοι,
βροτοῖσι πολλὰ τυγχάνειν οὐκ εἰκότα.

Schärfer klingt die Reflexion Ath. V. p. 211. E.

εἰ μὲν φράσω τἀληθές, οὐχί σ' εὐφρανῶ·
εἰ δ' εὐφρανῶ τί σ', οὐχὶ τἀληθὲς φράσω.

Dagegen deutet auf ein Mifsverhältnifs zwischen dieser grofsen rhetorischen Bildung und seinem Verstand, dafs von etwa zehn moralischen Aussprüchen die Stobaeus unter seinem Namen hat (s. bei Welcker p. 998. fg.) keiner durch körnigen Ausdruck oder Tiefe glänzt. Vielmehr sinkt einiges in den gewöhnlichsten Ton herab, wie Stob. *S.* 38, 12. *οὐκ ἦν ἂν ἀνθρώποισιν ἐν βίῳ φθόνος, εἰ πάντες ἦμεν ἐξίσου πεφυκότες*, anderes
602 aber lautet ganz abstrakt und schulmäfsig: Arist. *Eth.* VI, 2. *μόνου γὰρ αὐτοῦ καὶ θεὸς στερίσκεται, ἀγένητα ποιεῖν ἅσσ' ἂν ᾖ πεπραγμένα.*

Den Abschlufs der alten Attischen Epoche, der zugleich einen Uebergang zum vornehmen Dilettantismus bildet, macht **Kritias** der Tyrann. Seine Tragödien sind bereits in der litterarischen Schilderung dieses Mannes (Anm. zu §. 106, 1.) charakterisirt und von Welcker p. 1007—10. erwogen worden; wenn letzterer noch an Winke bei Plato *Charm.* p. 162. D. *Critia* p 108. B. erinnert, als ob dort auf die theatralische Wirksamkeit des Kritias angespielt werde, so bleibt doch nichts als der Schein von Ausdrücken, die keine Beziehung zu seiner Person haben. Nochmals behandelt das Thema von Kritias der Länge nach Kayser Hist. crit. p. 231. ff. Von ihm ist ein unmittelbarer Uebergang zu den Tragikern von Ol. 94. bis auf Alexander den Grofsen durch den älteren Dionysius, Tyrannen von Syrakus: Welcker p. 1229—36. Meineke *in Euphor.* p. 163. sq. und *Com.* I. 361. sq. Kayser p. 260. ff. Dieser wahnwitzige Dilettant, dem Suidas seltsamer Weise *κωμῳδίας καὶ ἱστορικὰ* beilegt, war aus krankhafter Neigung für das Dichten von Tragödien (Aelian. *V. H.* XIII, 17.) entbrannt, liefs Ol. 98, 1. unter grofsem Gepränge und noch gröfserem Gespött der Versammlung in Olympia (Diod. XIV, 109. Dionys. *iud. de Lys.* 29. Cram. *Anecd. Paris.* T. I. p. 303.) durch Theoren und Rhapsoden seine Gedichte vortragen, später auch in Athen an den Lenaeen Ol. 103, 1. (Diod. XV, 74.) seine Tragödien aufführen; die Freude über den gewonnenen Sieg soll ihm das Leben gekostet haben. Man konnte nur bedauern dafs dieser unstreitig gebildete Mann, der seine Mufsestunden ehrlich mit Poesie verbrachte (Cic. *Tusc.* V, 22. Plut. *Timol.* 15.), welcher auch Dichter wie Philoxenus und Antiphon mit der Censur seiner Versmacherei plagte, wie kein anderer die erklärte Ungunst der Musen erfuhr und doch nicht abliefs. Als ein Kopf von verschrobenen Gefühlen marterte er die Sprache, in der Weise wie aufser Helladius und *Epp. Socrat.* 35. von ihm Ath. III. p. 98. D. berichtet: *ὃς τὴν μὲν παρθένον ἐκάλει μένανδρον, ὅτι μένει τὸν ἄνδρα, καὶ τὸν στῦλον μενεκράτην, ὅτι μένει καὶ κρατεῖ, βαλλάντιον δὲ τὸ ἀκόντιον, ὅτι ἐναντίον βάλλεται, καὶ τὰς τῶν μυῶν διεκδύσεις μυστήρια ἐκάλει, ὅτι τοὺς μῦς τηρεῖ.* Seine Fragmente (ib. IX. p. 401. F. und mehrmals bei Stobaeus) zeichnet ein unnatürlicher Zwang und völliges Unvermögen aus, das zu seinen alltäglichen Gedanken im schreiendsten Mifsverhältnifs stand: um so leichter versteht man wie der Verkehr mit solchem Flickwerk einer Strafe gleich dünkte (Ephippus *ap. Ath.* XI, p. 482. D.), dafs aber den Athenern (Eubulus im *Διονύσιος*) seine Poesie einen reichen Stoff zum Lachen gab. So wird es schon glaublicher dafs er ernstlich die Schreibtafel des Aeschylus (und auch des Euripides, *Vita Havn. Eurip.*) um besserer Inspiration willen sich verschrieb, Lucian. *adv. ind.* 15. Letzterer führt zwei Trimeter an, die wenn sie wirklich ihm

gehören, für ein Zeugnifs der Armuth völlig ausreichen könnten. Als Titel seiner Dramen (sie schmecken nicht recht nach der Tragödie) stehen fest Ἄδωνις (Thema auch des Ptolemaeus Philopator, oben I. p. 444.), Ἀλκμήνη, Ἕκτορος λύτρα, Λήδα, vielleicht Λίνος (in der verdorbenen Stelle *Schol. Il.* λ'. 514.);
603 im übrigen verstehen wir nicht wie die von Lucian verspotteten Verse mit einer Tragödie sich vertrugen. Seine Paeane berührt Ath. VI. p. 260. Mit ihm verbinden sich am natürlichsten der nachbarliche Tyrann Mamerkos (Plut. *Timol.* 31.) und Antiphon ὁ ποιητής, der schon von mehreren Alten mit dem gleichzeitigen Rhetor (*Vitt. X Oratt.* p. 833. *Phot. Bibl.* p. 486.) verwechselt wird. Die namhafteste Begebenheit seines Lebens ist wol das Todesurtheil, welches Dionys der Tyrann durch seine Freimüthigkeit gereizt über ihn aussprach: Aristot. *Rhet.* II, 6. f. Plut. *de discr. adul.* 27. *de repugn. Stoic.* 37. Philostr. *V. S.* I, 15, 3. Aus Aristoteles *Eth. Eudem.* VIII, 4. *Rhet.* II, 2, 19. 23, 20. sind zwei Titel desselben, Ἀνδρομάχη und Μελέαγρος (Monographie des Adrantus bei Ath. XV. p. 673. F.) bekannt; aufserdem ein Vers bei Arist. *Probl. mechan. pr.* Alles übrige wird durch die Verwechselung mit Ἀντιφάνης streitig, Meineke *Com.* I. 314—17.

Immer noch regten sich damals Schwärme pathetischer Tragiker; ohne höheren Beruf, aber stark durch Rhetorik, wovon die kleinen Poeten der Ochlokratie begannen Kenntnifs zu nehmen, und in ihr grofs gezogen. Ihre Zeit läfst sich nicht immer genau angeben, einige kennt man nur aus Suidas, und es genügt sie im Haufen zusammenzufassen: vergl. Welcker p. 1045. ff. Achaeus aus Syrakus, Apollodorus aus Tarsos, Timesitheus kommen blofs beim Suidas vor, der den beiden letzteren manche doch nicht zweifellose Titel zuschreibt. Dicaeogenes, nach *Schol. Arist. Eccl.* 1. wol Zeitgenosse des Agathon, der Dramen und Dithyramben (*Harpocr. Suid.*) schrieb, wird wegen seiner Κύπριοι (Arist. *Poet.* 16.) und Μήδεια, sonst nur einigemal (wo gelegentlich der Name zweifelhaft ist) von Stobaeus citirt. Gleichzeitig (Clem. *Protrept.* 2. p. 26.) Patrokles: eine stattliche Sentenz bei Stob. *S.* 111, 3. hat bis zur Täuschung den Euripides kopirt. Noch weiter mag hierin der uns unbekannte Moschion gegangen sein, den ein sitzendes Marmorbild in Neapel feiert; nur Stobaeus hat aus ihm excerpirt, mit Angabe der Titel Θεμιστοκλῆς, Τήλεφος, Φεραῖοι. Seine Bruchstücke sind zusammengestellt von Welck. p. 1048—52. und in einer Monographie von Wagner *Vrat.* 1846. dann sorgfältig behandelt von Meineke Monatsber. d. Berl. Akad. Febr. 1855. Er überrascht durch sorgfältigen Versbau, durch beredten Flufs und allzu glatten Ausdruck, welcher an die Schule des Euripides grenzt und trotz aller aufgetragenen Phrase den Man-

gel an poetischer Kraft offenbart, zugleich läfst er auch den Doktrinär und Mann der prosaischen Aufklärung, der ehrbaren Humanität (besonders Stob. *Ecl.* I, 9, 38.) hören; dagegen bezweifelt Meineke aus triftigen Gründen dafs dieser feine Geist einen trivialen Gedanken in die gedrechselte Wendung gefafst habe, *Κεῖνος δ' ἁπάντων ἐστὶ μακαριώτατος, ὃς διὰ τέλους ζῶν ὁμαλὸν ἤσκησεν βίον.* Nach allem was an ihm einen absichtlichen reflektirenden Dichter verräth wäre nicht unglaublich dafs er, wie Meineke vermuthet, noch aufser dem Themistokles manchen historischen Stoff behandelt hätte. Uebrigens besitzen wir unter dem Namen eines homonymen Moschion eine Zahl prosaischer Sentenzen. Es mag also nicht völlig an achtbaren Talenten gefehlt haben; doch war wol unter allen der bedeutendste, welcher sich auch als solchen fühlte, Astydamas der Athener, des früher (p. 52.) gedachten Morsimus Sohn aus Aeschylischem Geblüt (Diog. II, 43.) und Vater eines gleichnamigen Tragikers. Davon Köpke in Zeitschr. für Alterth. 1840. Num. 58. fg. Suidas der über beide berichtet, sagt dafs der ältere 240 Tragödien schrieb, in 15 siegte, nachdem er von der Schule des Isokrates zur Poesie übergegangen war. 604
Er wurde 60 Jahr alt, trat zuerst Ol. 95, 3. auf, und siegte Ol. 102, 1. Diod. XIV, 43. *Marm. Par. ep.* 71. Das eitelste Selbstgefühl verrieth er, als die Athener zur Anerkennung sein Bild im Theater aufstellen wollten, in einem hochmüthigen Epigramm unter demselben: es machte solches Aufsehn, dafs sein Andenken durch ein Sprüchwort verewigt wurde, intt. Suid. v. *Σαυτὴν ἐπαινεῖς ὥςπερ Ἀστυδάμας.* Er gefiel im *Παρθενοπαῖος* und *Ἕκτωρ* (Plut. *glor. Ath.* p. 349. E. cf. *Schol. Il.* ζ'. 472.), aufserdem werden ihm beigelegt *Ἀλκμαίων* (Arist. *Poet.* 14, 13.) und *Ναύπλιος*, woraus drei anmuthig geschriebene Verse bei Stob. *S.* 120, 15. nebst einem Satyrspiel *Ἑρμῆς* Ath. XI. p. 496. E. An matter Moral hat es auch hier nicht gefehlt, wie bei Stob. 86, 3. Die Dramen des jüngeren Astydamas zählt wie es scheint zuverläfsig ein Artikel des Suidas auf. Charakteristisch sind vier Eupolideische Verse aus dem Satyrspiel *Ἡρακλῆς*, welche in Ton und Formen nicht weit von der komischen Parabase sich entfernen: davon Schlufs der Anm. zu §. 119, 8. Nicht immer ist es möglich den Vater vom Sohn zu scheiden. Fragmente sind selten.

Astydamas (der eine von beiden, vermuthlich der jüngere, war selbst früher ein Schüler des Isokrates) führt zu den verwandten Isokrateern Aphareus und Theodektes; vielleicht liefse sich ihnen auch Chaeremon beizählen. Aphareus, Sohn des Sophisten Hippias und adoptirt von Isokrates, Verfasser von Reden und 35 angeblich ächten Dramen, wird erwähnt von Suid.

u. *Vitt. X Oratt.* p. 839. Wichtiger Theodektes aus Phaselis, ein schöner und talentvoller Mann, Zuhörer bei Plato Isokrates Aristoteles; er ging von der Rhetorik zur Tragödie über, und starb in Athen 41 Jahre alt; von seinem Grabmal Pausan. I, 37, 3. Notizen bei Suid. und Steph. v. *Φασηλίς*, Erörterungen bei Welcker p. 1070. ff. Sein Verdienst zeigte sich am bedeutendsten in der Rhetorik (Maerker *de Theodectis vita et scr. Vratisl.* 1835.), wodurch er einen hohen Platz unter den Isokrateern (Theop. *ap. Phot. C.* 176.) einnahm; sie knüpfte das traulichste Verhältnifs zwischen ihm, Aristoteles und Alexander (Ath. XIII. p. 566. E. Plut. *Alex.* 17.), selbst neben Aristoteles galt er als Theoretiker, und überdies besafs er gesellschaftliches Talent. Dagegen haben die Alten seinen Tragödien weniger Aufmerksamkeit geschenkt; mit 50 trat er, wie seine Grabschrift besagt, in 13 Wettkämpfen auf und gewann acht Siege. Neun Titel werden angeführt, darunter sieben fast allein von Aristoteles, welcher auf seine sinnreichen Wendungen oder Motive fleifsig geachtet hat; seine Themen bewegten sich, unter Einflüssen des Euripides, im herkömmlichen Kreise der Trojanischen und übrigen Heroenfabel, aber allem Anschein nach auf dem Standpunkt der juristischen Kontroverse; mit Ausnahme des Stücks *Μαύσωλος*, in dem wie man auch diesen Stoff an alte Mythen geknüpft denken mag, eine lokale Haltung überwiegen mufste, Gell. X, 18. und Suid. Die Diktion ist überall korrekt und elegant, von Reminiscenzen des Euripides (Valck. *in E. Ph.* 1. auch in der Moral Stob. *Ecl.* I, 9, 6.) gefärbt, doch mit geringer Eigenthümlichkeit und etwas ausgesponnen in aufgeklärter aber prosaischer Lebensweisheit: so der Spruch bei Euseb. *P. E.* X, 3. p. 466. f. *Σαφὴς μὲν ἐν βροτοῖσιν ὑμνεῖται λόγος, ὡς οὐδέν ἐστιν ἀθλιώτερον φυτὸν γυναικός*, die gar nüchterne Moral Stob. *Ecl.* I, 3, 22. oder im breiten Eingang zur Sentenz, *τὸ μὴ βεβαίους τὰς βροτῶν εἶναι τύχας*, Stob. *S.* 105, 25. Für aenigmatische Themen mufs er eine Vorliebe gehegt haben,
605 cf. Ath. pp. 451. E. 454. E. Merkwürdig ist seine Kritik der wachsenden Schamlosigkeit, Stob. S. 32, 6.

Uebrig bleibt das Haupt der *ἀναγνωστικοί*, Chaeremon: Welcker p. 1082. ff. vgl. Herm. *in Arist. Poet.* p. 97. sq. Meineke *Comm. Misc.* 1822. p. 28—30. *Com.* I. 517. sqq. und die sorgfältige Monographie H. Bartsch *de Chaeremone poeta tragico*, *Mogunt.* 1843. Der Artikel über diesen sonst unbekannten Mann bei Suidas, der ihn irrig einen Komiker nennt, ist nur aus Athenaeus kompilirt. Jenen Kunstausdruck lernt man aus Aristot. *Rhet.* III, 12, 2. wo er von der *ἀγωνιστικὴ λέξις* redet: *καὶ οἱ ὑποκριταὶ τὰ τοιαῦτα τῶν δραμάτων διώκουσι, καὶ οἱ ποιηταὶ τοὺς τοιούτους. βαστάζονται δὲ οἱ ἀναγνωστικοί, οἷον Χαιρήμων·*

ἀκριβὴς γὰρ ὥςπερ λογογράφος. Er meint wol nicht eine besondere Klasse von Tragikern (denn seine Belege sind Chaeremon und der Dithyrambiker Likymnios), sondern Autoren welche der bedächtigen abwägenden Lesung als ἀναγνώσματα dienten, und indem sie die Mittel des ausdruckvollen malerischen Stils, der γραφικὴ λέξις in einem studirten Vortrag mit feinem Detail (denn hierauf geht ἀκριβὴς beim Aristoteles) häuften, allzu viel Aufmerksamkeit forderten, eben deshalb aber für theatralische Darstellung weniger sich eigneten; ungefähr wie Philemon zur Lesung, Menander für Aufführungen passender sein sollte. Doch mufs man ihn auf der Bühne gehört haben, wenn anders Eubulus ihn belacht. Dafs nun gerade hierin die Kunstbildung der Griechischen Poesie, wie Welcker meint, sich im schönsten Licht zeige, da sie den äufseren Bedingungen immer von neuem die schicklichste Form anpafste, das dürfte man schwerlich im allgemeinen behaupten (eine grofse Zahl der Tragiker aus Zeiten der sinkenden Kunst sorgte wol nur für Leser, s. am Schlufs von §. 114.), am wenigsten aber durch Chaeremon begründen; denn ihm war die Form wie es scheint alles, der Ernst des Objekts ein untergeordnetes Moment. Wenn er nicht viel älter als die Isokrateer war (denn Eubulus *ap. Ath.* II. p. 43. C. um Ol. 100. spielt mit seinem affektirten Ausdruck, ὕδωρ ποταμοῦ σῶμα), so sieht man doch aus der Sorgfalt und Korrektheit seiner Rhythmen dafs er nach der Ochlokratie lebte; doch fragt sich ob man die Erscheinung des Mannes nicht als eine vereinzelte fassen soll. In den Resten dieses Griechischen Matthisson weht nirgend ein dramatischer Hauch, wohl aber ein üppiger Blumenduft. Sein Stil ist überall fein, durch Redefiguren erhöht und mit einem malerischen Duft der wärmsten Farben übergossen, auch empfiehlt ihn die Gewandheit des glatten und flüssigen Versbaus; dann die treffende Fassung von Sentenzen wie Τύχη τὰ θνητῶν πράγματ᾽, οὐκ εὐβουλία, einfach bei Cicero, *vitam regit fortuna, non sapientia*, und vom Wein, τῶν χρωμένων γὰρ τοῖς τρόποις κεράννυται, daneben auch recht gewöhnliche Moral, die Stobaeus emsig excerpirt; sogar verschmäht er nicht Antitheta, wie Πρὶν γὰρ φρονεῖν εὖ καταφρονεῖν ἐπίστασαι, oder das Spiel mit Etymologien, Aristot. *Rhet.* II, 23. f. Seinen Geschmack charakterisiren erlesene Proben bei Ath. XIII. p. 607. wo namentlich das bis zur Ermüdung staffirte Stilleben auffällt; und vollends ist gemacht die Figur, χορῶν ἐραστὴς κισσός, ἐνιαυτοῦ δὲ παῖς. Die Stelle dagegen ib. p. 562. f. die nur auf einen Komiker mit feinen erotischen Pointen pafst, hat wol zum kleinsten Theil eine Beziehung auf Chaeremon, im übrigen ist sie wie Meineke zeigt ein verworrenes Aggregat. Unter seinem Namen hat Stobaeus eine Zahl moralischer Aussprüche, sie sind aber meistentheils zweifelhaft oder

matt. Bruchstücke werden citirt aus *Ἀλφεσίβοια*, *Ἀχιλλεὺς Θερσιτοκτόνος*, *Διόνυσος*, *Θυέστης*, *Ἰώ*, *Μινύαι*, *Ὀδυσσεύς*, *Οἰνεύς*. Hiezu noch das für den Dichter bezeichnende musivisch mit allen Metris zusammengefügte Gedicht *Κένταυρος*, nach Athe-
606 naeus *δρᾶμα πολύμετρον*, erläutert durch Aristoteles *Poet*. 1, 12. *ὁμοίως δὲ κἂν εἴ τις ἅπαντα τὰ μέτρα μιγνύων ποιοῖτο τὴν μίμησιν, καθάπερ Χαιρήμων ἐποίησε Κένταυρον μικτὴν ῥαψῳδίαν ἐξ ἁπάντων τῶν μέτρων*, worauf er mit einem Tadel zurückblickt c. 24. f. Also machte Chaeremon, wie Welcker sah, eine Mischung aus erzählender und dialogischer Poesie; doch würde man hieraus keinen Schlufs auf den Zweck und künstlerischen Gesichtspunkt des Werkes ziehen.

Aus dieser langen, meistentheils wenig lohnenden Reihe von Charakteristiken wird besser als aus den vorläufigen Bestimmungen p. 45 ff. erhellen, in welchem Sinne der Zeitraum zwischen den letzten Jahren des Euripides und der Herrschaft Alexanders des Grofsen die tragische Poesie fortgeführt habe. Die Kunst gewann keinen fruchtbaren und schöpferischen Gedanken, noch weniger ein geniales oder neues Motiv; die besten Köpfe trafen ziemlich übereinstimmend in Korrektheit und Glätte der Form zusammen, sie wiederholten und kopirten in verfeinerten Spielarten den Ton der Euripideischen Diktion und Spruchweisheit. Zieht man eine Summe, so bleibt ein verlebter, an schulmäfsige Routine geknüpfter, aber durch einen Zusatz feiner Bildung erhöhter Bestand der Poesie, der vom Stillstand nicht sehr entfernt ist; der Werth dieses Bestandes liegt weniger in Thaten und Wirkungen als in der konservativen Kraft, in der Fortdauer des guten Geschmacks und der höheren Poesie, welche mindestens auf einem sehr ausgedehnten lesbaren Repertoir ruhte. Denn selbst die schwächeren Arbeiten die hier vorkamen lassen noch nicht den Eintritt eines eklektischen Geschmacks, das offenbare Zeichen einer unkräftigen und hinsiechenden Zeit merken: diesen Ungeschmack bezeugt zuerst der Dichter des Rhesus, vielleicht am Schlufs der Attischen Periode. Dort ist nicht einmal ein Nachhall der stilistischen Tradition anzutreffen, woran bisher die mittelmäfsigen Geister zehrten.

d. Nachleben der tragischen Kunst.

4. Mit dem Aufhören der antiken Zeit hatte zwar diese Gedichtart ihr äufserstes Ziel erreicht und ihre geistigen Kreise vollendet; aber es lag in der Natur der jüngeren schaulustigen Jahrhunderte, dafs man des tragischen Spiels auch unter umgewandelten Verhältnissen nicht füglich entbehren konnte.

Nicht blofs lebten die Schöpfungen der Alten (um von den gelehrten Lesern derselben zu schweigen) auf den Theatern fort; manchen gebildeten Mann regten sie auch zu Nachahmungen oder selbständigen Versuchen an. Schon Alexander der Grofse zog die besten Tragödien in den Kreis glänzender Festspiele, worin alte Dramen oder Arbeiten der Zeitgenossen aufgeführt wurden; wenn seine Nachfolger weniger einem litterarischen Bedürfnifs folgten, so war es ihnen doch Ehrensache mit fürstlicher Pracht grofse Theater zu bauen, vorzügliche Schauspieler zu gewinnen und frische Talente zum Wetteifer in der dramatischen Komposition anzulocken. Soweit nun die Grenzen der hellenisirten Welt reichten und solange sich die Form der alten Gesellschaft erhielt, vom dritten Jahrhundert vor Chr. Geb. bis in die letzten Zeiten 607
der Römischen Kaiserherrschaft oder bis zur weltlichen Festsetzung des Christenthums, war keine Hauptstadt in Asien, kein von Bildung erfüllter oder irgend begüterter Ort selbst in entlegenen Landstrichen und auf unscheinbaren Inseln anzutreffen, der nicht früh oder spät für den Bedarf seiner Kulte und festlichen Versammlungen zum Theil grofsartige Theater einrichtete, der nicht auch den Künsten der Mimen einen erwünschten Raum für dramatische Darstellung und zugleich für ansehnlichen Erwerb eröffnet hätte. Diese Gewohnheit des Hellenischen Lebens, vereint mit Forderungen der Kultur und dem von Fürsten oder reichen Häusern aufgewandten Luxus, gab der Schauspielkunst in drei Welttheilen fortwährend einen Schwung und hinlängliche Mittel zur technischen Ausbildung; die Künstler der Bühne (*οἱ περὶ Διόνυσον τεχνῖται, οἱ ἀπὸ σκηνῆς, οἱ ἀπὸ θυμέλης*) traten bald in Kollegien und Innungen (*σύνοδοι*) zusammen, stellten sich unter eigenthümliche Disciplin und erfreuten sich glänzender Vorrechte und Belohnungen. Nun lag in einer solchen Masse von Kräften und in dieser ausgedehnten Verbreitung theatralischer Mittel zwar ein wesentlicher Vortheil für die Fortdauer des Alten, aber das neue Drama gerieth dadurch in nicht geringen Nachtheil, und seine Zukunft wurde schon in den Anfängen gefährdet. Man begann überall in den neugestalteten Reichen mit dem Nachlafs der drei gro-

ſsen Tragiker als den anerkannten Meisterwerken, und lange Zeit fand das künstlerische Spiel seinen fruchtbarsten Stoff in jenen nach allen Seiten durchgearbeiteten Dramen; da sie gleich emsig gelesen wurden, so lebten sie, durch tüchtige Darsteller gehoben, im treuen Gedächtniſs eines gebildeten Publikums, erfrischten den Geschmack, und boten mehr noch als Homer dem denkenden Geist eine kräftige Nahrung. Die Werke der Attischen Tragiker galten als ein nationales Besitzthum. Das Klassische war also hier in dem Maſse sicher gestellt und entschieden begünstigt, daſs die Versuche der Jahrhunderte nach Alexander in Schatten traten. Nur die frühesten Mitglieder des Alexandrinischen Zeitalters wagten sich an Aufgaben der höheren Poesie (§. 81.) und selbst dann bloſs als gelehrte Kenner, welche mit kritischen Revisionen des ganzen litterarischen Schatzes beauftragt waren, nicht als selbstthätige Schöpfer und Fortbildner; ein geniales Drama blieb ihnen gleich fremd als eine nationale Tragödie, denn nirgend kam ihnen eine gediegene unabhängige Nationalität entgegen. Nachgeborne dieser Art konnten im günstigsten Falle nur einen von Ort und Zeit bedingten Ruf erwarten.
608 Wenig nützte solchen die Menge blühender Theater, die durch steten Zugang von Schauspielertruppen eine Tradition bewahrten: das jüngere Geschlecht dramatischer Dichter besaſs damals vermöge des Partikularismus und der engen zünftigen Verfassung der Litteratur selten mehr als eine landschaftliche Geltung, und ihre Dramen sind nicht über die Schranken der Provinz gedrungen. Dies war hauptsächlich der Grund, weshalb eine Gruppe von Alexandrinischen Tragikern unter Ptolemaeus Philadelphus, der mit fürstlichem Aufwand poetische Wettkämpfe hielt und durch zwei Gelehrte die scenische Litteratur revidiren lieſs, fast unbeachtet und ohne Nachwirkung in Studien oder auf der Bühne verschwand. Die Grammatiker vereinigten sieben derselben, von denen sie die Mehrzahl herausfanden und feststellten, zum Siebengestirn (πλειὰς τραγική): an ihrer Spitze Lykophron, Alexander Aetolus, Philiskos, vielleicht waren auch nicht geringere Talente Sositheus und Sosiphanes; fast verschollen sind der jüngere Homer, Verfasser von 45 nir-

gend citirten Stücken und Aeantides, während andere des letzteren Platz dem Dionysiades aus Tarsos einräumen. Der älteste derselben Sosiphanes aus Syrakus, ein Zeitgenosse des Königs Alexander, ist nur aus wenigen aber gut geschriebenen Fragmenten seiner 73 Tragödien bekannt; das Andenken des Philiskos, welcher unter dem zweiten Ptolemaeer Dionysospriester war, beruht nur auf Einzelheiten; die Tragödien des berühmteren Alexander aus Aetolien betrifft keine Notiz, und ebenso wenig erfährt man von Leistungen des Lykophron, welcher nicht wenige Tragödien und ein Satyrspiel hinterliefs. Selbst Sositheus, der für das Attische Theater schrieb, auch den alterthümlich heiteren Stil des Satyrdramas hergestellt haben soll, würde für uns gleich dunkel sein, wenn nicht ein Bruchstück aus seinem Schäferspiel *Λυτιέρσης* wenigstens eine günstige Meinung von seiner sprachlichen Gewandheit erweckte. Sonst ist kein anderes Denkmal der Alexandrinischen Dramendichtung auf uns gekommen als ein Ueberrest der dialogisirten *Ἐξαγωγή*, welche ein Jüdischer Versificator Ezechiel im 2. Jahrh. vor Chr. Geb. verfafste. Nachdem also das Theater überall unter den hellenisirten Völkern Wurzel gefafst und als Theil des Luxus und der würdigen Pracht, zuweilen auch der Mode besonders
in Residenzen und an Höfen, selbst dem Parthischen, sich 609
angesiedelt hatte, gesichert durch ein Aufgebot wanderlustiger darstellender Künstler, die durch Uebung eine stete Tradition der Form erhielten: konnte die Tragödie zwar ohne litterarische Bedeutung aber als Lichtpunkt höherer Bildung vorzüglich im Gefolge der Dionysien und anderer Feste fortdauern. Noch regte sie die Thätigkeit der gebildeten Dilettanten und der bei wandernden Truppen beschäftigten Theaterdichter an; aber gültige Bühnenstücke wurden fortwährend aus Euripides, weniger aus Sophokles gezogen, und ihr Einflufs durchdringt die ganze Kultur jener Zeiten, sogar die Formen mittelmäfsiger Individuen spiegeln denselben ab. Als aber der Pantomimus oder die Sinnlichkeit einer verfeinerten Orchestik überwog und der reifsende Verfall der Sitten auch die neuen christlichen Verhältnisse, besonders den Byzantinischen Hof seit dem vierten Jahrhundert ergriff, verlor dieser ernstere

Geschmack seinen Boden: man war jetzt mit der Recitation dialogischer Stellen abgefunden und überliefs alles wesentliche dem Studium in gelehrter Lesung; Dichter der Gattung erscheinen nicht mehr, ebenso wenig auch Titel berühmter Tragödien. Dies war der natürliche Verlauf und Abschlufs der Epochen und litterarischen Interessen, in denen die äufsere Geschichte der tragischen Poesie sich bewegt.

4 Wenn man die Kombinationen und reichen Sammlungen im Buche von Welcker p. 1239—1331. aufmerksam verfolgt, so drängt an diesem Abschnitt, mit dem die äufsere Geschichte der Tragödie schliefst oder besser gesagt zerbröckelt, vor anderen sich die Wahrnehmung auf, dafs er aus zwei sehr unähnlichen und ungleichen Massen bestehe. Sein wesentlicher Bestandtheil ist antiquarischer oder statistischer Natur: er begreift das seit Alexander über die ganze hellenisirte Welt verbreitete Theaterwesen mit allerhand daran haftenden künstlerischen und ökonomischen Zuständen. Die kulturgeschichtlichen Einflüsse der Gattung, welche mit Athen wuchs und in der Hauptsache gleichzeitig zu Ende ging, sind in jenen Details enthalten, und nur hiedurch können sie eine geistige Bedeutung und den Zusammenhang einer fortlaufenden Entwickelung gewinnen. Mitten aus den blofs antiquarischen Einzelheiten tritt aber ein für die Litteratur wichtiges Resultat hervor: die Fortdauer der als kanonisch verehrten Meister, des Sophokles und vorwiegend des Euripides. Hierauf hat auch Welcker unter Anführung erheblicher Belege p. 1313. ff. aufmerksam ge-
610 macht. Diese Klassiker sind hiedurch ein Moment in der allgemeinen Bildung geworden, haben auch in den Reminiscenzen einfacher Männer wie des Polybius einen Platz eingenommen und um so sicherer den Weg zur Nachwelt gefunden; hiezu mochte das Interesse der Römer an Aktion oder Deklamation Griechischer Dramen (*Graeci ludi, Gr. actores*) das seinige beitragen. Neben dieser Statistik und Praxis des jüngeren Bühnenwesens zieht aber der andere Bestandtheil, die litterarische Thätigkeit und die selbständige Produktion, entschieden den kürzeren und sie bleibt untergeordnet. Und zwar beginnt sie thatsächlich mit der Pleias, um fast augenblicklich wieder aufzuhören; denn man darf billig von vereinzelten Theaterdichtern ohne jeden Ruf und Nachruhm absehen. Mit allem Recht entsteht daher die Frage: ging eine solche poëtische Leistung von so kurzer Lebenskraft aus schöpferischem Trieb und eigenthümlichem Schwung, halb als Nachhall des früheren gesunden Stils und Geschmacks, oder aus zufälligen Anlässen hervor, und stand sie vielmehr im Zusammenhang mit dem beginnenden Alexan-

drinischen Schulgeist? Früher wagte man wegen Mangels an bedeutendem Nachlafs, genau genommen, kein Urtheil hierüber; nur mochte man (aus Gründen welche Anm. zu §. 81, 1. entwickelt) keine sehr günstige Vorstellung davon sich machen. Erst Welcker p. 1247. ff. ist nochmals auf die Seite der Apologeten, im Widerspruch gegen die alten geringschätzigen oder wie er sagt einseitigen und zwerghaften Auffassungen der Alexandriner, mit allem Nachdruck getreten: aber wenn irgend eine klingt diese Ehrenrettung verfehlt und sie stimmt nicht zum Vermögen eines Zeitraums, für den wir jetzt keinen anderen Mafsstab als den historischen besitzen. Dafs uns davon weder genügende Nachrichten noch erhebliche Denkmäler vorliegen, diesen Mangel wird man einfach als Thatsache hinnehmen, ohne denselben zu Gunsten oder Ungunsten der verlornen Dichter zu motiviren. Wie spitzfindig ist aber schon der Gedanke, welcher diesen Mangel erklären soll: „denn zu ansehnlich ist offenbar nach der Masse und nach der Geltung die Tragödie der Sieben, als dafs nicht, schlossen sie sich nicht der älteren Tragödie an, sondern machten — eine eigenthümliche Schule aus, alsdann von ihren Eigenheiten mancherlei zur Sprache gekommen sein müfste". Der eigentliche Grund der Thatsache stellt sich vielmehr anders, wenn wir auf die Stufen der damaligen Studien, namentlich der Grammatik achten. Jene Tragiker, von denen Welcker glaubt dafs sie den Alten und ihrer reinen Tradition sich anschlossen, eher ein verspätetes Glied in der Kette waren als ein zufälliger Nachhall, während die anderen im Gegentheil sie schon der hellenistischen Epoche beizählen, standen doch auf den obersten Spitzen des kaum beginnenden Alexandrinischen Zeitraums; sobald also weiterhin eine neue Schule mit verschiedenartigen Prinzipien und Methoden sich entwickelte, wurden sie naturgemäfs ausgeschieden und sanken in Vergessenheit. Wie soll man ferner an ihre Vortrefflichkeit glauben, wodurch plötzlich aber nur für einen Augenblick die gesamte Familie der Poeten von Alexandria zu gröfseren Ehren kömmt? Einige von den spärlichen Fragmenten sind elegant und im fliefsenden Stil der besten Zeit geschrieben; ohne Zweifel waren sie mehr durch sorgfältiges Studium der Vorgänger gebildet als durch den Geschmack ihres hauptstädtischen Publikums, auch hätten sie schwerlich gewagt dem Theater einen gelehrten künstlichen Vortrag aufzudringen, wie man ihn später in ganz buchgelehrten Zeiten als Bedingung ansah. Endlich exi- 611
stirt jene Fülle von Talenten, wodurch Welcker die Griechen der Macedonischen Periode sich in allen Künsten auszeichnen läfst, nur in der Kombination; dem geistigen und litterarischen Leben des dritten Jahrhunderts hat sie gefehlt, und leider ist es ein schöner Wahn ihm zuzutrauen, es habe die grofsen Bil-

dungschätze der Zeit mit schönster Präge ausgemünzt und in allgemeinen Umlauf gebracht. Uebrigens thut man unrecht die Pleias ausschliefslich auf Dichter der Alexandrinischen Bühne zu deuten; wir können nicht einmal muthmafsen dafs der Glanz der letzteren fremde Kräfte anzog, wenn auch Philadelphus die für seine Dionysischen Wettkämpfe thätigen Männer (wie Theocr. XVII, 112. dankbar rühmt) königlich belohnte. Sositheus wenigstens dichtete für Athen; ebendaselbst und in derselben Zeit auch der Tragiker Kleaenetos, den Stobaeus (s. Meineke *Com.* III. p. 508.) beachtet und in zwei Bruchstücken verewigt hat. Mit Bestimmtheit darf man nur behaupten dafs drei Männer, deren Beziehungen zum Aegyptischen Hofe wir kennen, Alexander Lykophron Philiskos, auf Alexandrinischem Boden wirkten.

Pleias: I. F. Leisner *de Pleiade tragic. Gr.*, *Cizae* 1745. 4. A. M. Nagel *de Pleiadibus vett. Graecorum*, *Alt.* 1762. 4. A. F. Naeke *Schedae criticae, Hal.* 1812. 4. und in s. *Opusc.* I. n. 1. Welcker p. 1245—1268. Letzterer sieht erstlich mit anderen im Namen Pleias einen Wink, dafs wir an gleichzeitige Dichter denken sollen; eigenthümlicher ist aber der Gedanke: „diese neue Ordnung mufs ein um so gröfseres Vorurtheil erwecken, als sie die einzige neue war, keine weder von Komikern noch irgend einer anderen Gattung der Litteratur den Klassen der älteren oder des Kanon zur Seite gesetzt wird.“ Im Gegentheil scheint dieser figürliche Ausdruck nach epigrammatischem Witz, nicht nach grammatischem Redebrauch zu schmecken, und noch eher begreift man dafs ein ehrsüchtiges Zeitalter das Zusammentreffen mehrerer für die Bühne wirksamer Tragiker als einen Lichtpunkt bezeichnete; denn hätte das Gericht der Alexandrinischen Kritiker, die nicht oberflächlich urtheilten, eine solche Gruppe festgesetzt, so wäre die Zahl der Mitglieder, die jetzt nur mühsam herauskommt, nicht so schwankend geblieben. In einem Pariser Scholion zu Theokrit (vorn bei den Prolegg.) heifst es sogar, unter König Philadelphus hätten sieben Dichter geblüht, die man eben deshalb die Pleias nannte, darunter auch Theokrit und Arat. Man behielt aber den Terminus wegen seiner Bequemlichkeit für die bekannt gewordenen Tragiker. Notiz in Schol. Hephaest. p. 53. *ἑπτὰ γὰρ λέγονται εἶναι τραγῳδοί, διὸ καὶ Πλειὰς ὠνομάσθησαν· ὧν εἷς ἐστιν οὗτος ὁ Φιλίσκος. ἐπὶ Πτολεμαίου δὲ γεγόνασιν οὗτοι, ἄριστοι τραγικοί. εἰσὶ δὲ οὗτοι, Ὅμηρος νεώτερος, Σωσίθεος, Λυκόφρων, Ἀλέξανδρος, Φιλίσκος, Διονυσιάδης, Αἰαντιάδης.* Dasselbe, zum Theil in etwas reinerer Fassung (wonach das obige heifsen mufs, *ἐπὶ Πτολεμαίου δὲ τοῦ Φιλαδέλφου γεγόνασιν ἑπτὰ ἄριστοι τραγ.*),
612 ein zweites Schol. p. 185. nur steht *Σωσιφάνης* statt *Διονυσιάδης*. Die Hauptstellen aus alten litterarischen Registern gibt

aber **Suidas** unter folgenden Artikeln: *Διονυσιάδης* (*ἦν δὲ οὗτος τῶν τῆς πλειάδος*), *Ὅμηρος* (*διὸ συνηριθμήθη τοῖς ἑπτά, οἳ τὰ δευτερεῖα τῶν τραγικῶν ἔχουσι καὶ ἐκλήθησαν τῆς πλειάδος*), *Σωσίθεος* (*τῶν τῆς πλειάδος εἷς*), *Λυκόφρων* (*ἔστι γοῦν εἷς τῶν ἑπτά, οἵτινες πλειὰς ὠνομάσθησαν*), *Ἀλέξανδρος Αἰτωλός* (*οὗτος καὶ τραγῳδίας ἔγραψεν· ὡς καὶ τῶν ἑπτὰ τραγικῶν ἕνα κριθῆναι, οἵπερ ἐπεκλήθησαν ἡ πλειάς*), *Σωσιφάνης* (*ἔστι δὲ καὶ αὐτὸς ἐκ τῶν ζ΄ τραγικῶν, οἵτινες ὠνομάσθησαν πλειάς*), *Σοφοκλῆς Ἀθηναῖος* (*γέγονε δὲ μετὰ τὴν πλειάδα, ἤτοι μετὰ τοὺς ζ΄ τραγικούς, οἵτινες ὠνομάσθησαν πλειάς*), *Φιλίσκος* (*ἔστι δὲ τῆς δευτέρας τάξεως τῶν τραγικῶν, οἵτινές εἰσιν ζ΄ καὶ ἐκλήθησαν πλειάς*). Hiezu kommen Strabo XIV. p. 675. *ποιητὴς δὲ τραγῳδίας ἄριστος τῶν τῆς πλειάδος καταριθμουμένων* (besser *καταριθμούμενος*) *Διονυσίδης*, und Ath. XIV. p. 664. A. von Machon, *ἦν δ' ἀγαθὸς ποιητὴς εἴ τις ἄλλος τῶν μετὰ τοὺς ἑπτά.* Diese letzte Stelle die einen Komiker angeht, zeigt verbunden mit dem Artikel des Suidas über Sophokles deutlich dafs man in der Pleias die vorzüglichsten Dramatiker der Alexandrinischen Periode vereinigt dachte; denn sonst gab es in anderen Gattungen noch ausgezeichnetere Dichter, mit denen sich Machon vergleichen liefs. Dagegen hat man auf die dramatischen Arbeiten von **Kallimachus** und dem etwas älteren **Timon** keine Rücksicht genommen: jenem werden bei Suidas sogar *σατυρικὰ δράματα, τραγῳδίαι, κωμῳδίαι* zugeschrieben, von denen jede Spur fehlt, Timon aber mufs noch ansehnlichere Studien gemacht haben, Diog. IX, 110. *καὶ γὰρ ποιήματα συνέγραφε καὶ ἔπη καὶ τραγῳδίας καὶ σατύρους καὶ δράματα κωμικὰ τριάκοντα, τραγικὰ δὲ ἑξήκοντα, σίλλους τε καὶ κιναίδους.* Die dramatischen Bestände dieses etwas unordentlichen Registers sind verhallt, doch ist bemerkenswerth dafs auch bei Timon uns eine kleine Notiz zur Pleias führt, indem derselbe Diogenes ib. 113. hinzufügt, *μετεδίδου δὲ τῶν τραγῳδιῶν Ἀλεξάνδρῳ καὶ Ὁμήρῳ.* Diese Dichter werden meistentheils in Ol. 124. gesetzt. Nemlich folgende, wenigstens in litterarischer Hinsicht bekannte Männer: **Homer** Sohn des Andromachus und der Dichterin **Myro** oder **Moero** von Byzanz (Iacobs *Anth.* T. XIII. p. 920. Probe ihrer Verse bei Ath. XI. p. 491.), war Verfasser von 45 Tragödien (Suid.) und einer *Εὐρυπύλεια* (Procl. *in Hesiod.* p. 6.), in Byzanz durch eine Statue geehrt. **Sositheus**, ein Nebenbuhler jenes Homer, nach Suidas ursprünglich aus Alexandrien in Troas, schrieb in Vers und Prosa. Versteht man Diog. VII, 173. richtig, so war Athen der Schauplatz seiner dramatischen Wirksamkeit und er selbst ein improvisirender Schauspieler in der Zeit des Kleanthes. Er hatte ferner das Satyrspiel im alterthümlichen Geist erneuert: dieses Verdienst rühmt Dioskorides *Ep.* 29. *A. Pal.* VII, 707. und läfst es einen Satyr auf dem Grabe

des Dichters aussprechen. Eine Sentenz von tragischer Farbe hat Stob. *S.* 51, 23. *Σωσιθέου ἐξ Ἀθλίου* oder vielmehr *Ἀεθλίου*, sonst wird er selten genannt, und als Hauptstück bleibt das verfeinerte Satyrspiel *Λυτιέρσης*, eine Verschmelzung der Sagen vom Schäfer Daphnis und vom Unhold Lytierses, *Σωσίθεος ὁ τραγῳδιοποιὸς ἐν δράματι Δάφνιδι ἢ Λυτιέρσᾳ* Ath. X. p. 415. B.
613 mit Anführung dreier Verse des Prologs. Ein gröfseres Bruchstück des letzteren in 21 trefflich stilisirten Versen nebst drei vereinzelten, die sich im Epilogus befanden, gab Casaubonus *Lectt. Theocr.* 12. aus einem Scholion zu Theokrit (woher auch Tzetzes *Chil.* II, 595. sqq. schöpfte), dann Heeren in Bibl. d. alten Litt. St. 7. Ined. p. 10—15. Weiterhin haben mit demselben sich beschäftigt Eichstädt *de dram. comico-satyr.* pp. 8. sqq. 130. sqq. Hermann *Opusc.* I. p. 53. sqq. Friebel *Satyrogr. fragm.* p. 121. sqq. Westermann Mythogr. p. 346. Nauck p. 640.

Lykophron: man mufs ihm Aufmerksamkeit geschenkt haben, denn ein Artikel des Suidas führt 20 Titel seiner Tragödien (nach Tzetzes war die Gesamtzahl 46 oder 64.), in alphabetischer Folge vor. Seinen Zusatz, *διασκευὴ δ' ἐστὶν ἐκ τούτων ὁ Ναύπλιος*, hat Welcker p. 1257. überraschend so erklärt: „Originalität der Ausführung ergibt sich aus der Bemerkung, dafs von allen zwanzig nur der Nauplios Ueberarbeitung eines älteren Stückes sei." Im Gegentheil liegt darin eine andere nicht uninteressante Notiz: 19 Stücke sind unverändert geblieben (vermuthlich wie sie aufs Theater kamen), der eine Nauplios existirt in einer zweiten Bearbeitung. Blofs Stobaeus citirt ein tragisches Fragment, Athenaeus aber X. p. 420. und Diog. II, 140. zierlich stilisirte Verse aus dem Satyrspiel *Μενέδημος*, einem Genrebild naturalistischer Diät, zu dem der von ihm geehrte (falsch heifst es *ἐπὶ καταμωκήσει* Ath. II. p. 55. D.) Philosoph Menedemus einige mit Ironie gehaltene Züge geliefert hatte; letzterer schätzte (Diog. II, 133.) seinen Landsmann als Tragiker. Bezeichnend ist aber (Anm. zu §. 78, 4.) dafs Philadelphus ihm gerade die Revision der komischen Litteratur übertrug. Alexander Aetolus, von demselben Könige für die Revision der Tragiker bestellt, ist sonst in diesem Fach unbekannt und auch von Ath. XV. p. 699. B. blofs der Deutlichkeit wegen *ὁ τραγῳδιοδιδάσκαλος* genannt. Philiskos aus Korkyra, als Dionysospriester aus Ath. V. p. 198. C. bekannt, der wie Plinius sagt vom Protogenes in dichterischer Meditation gemalt war, hat sich durch das choriambische *metrum Philicium* verewigt, darum so benannt, weil er des Verses wegen in einem darauf bezüglichen Ausspruch bei Hephaest. p. 53. seinen Namen *Φιλίκου* schrieb. Man liest von ihm weniges bei Stob. Indessen tritt noch manches Bedenken wegen eines gleichnamigen Komikers in den Weg, Meineke *Com.* I. 424. Sosiphanes, nach dem Artikel

des Suidas (es heifst dafs er 73 Stücke schrieb und siebenmal siegte) müssen wir ihn für den ältesten der Pleias halten. Sein Stil erinnert im gröfsten Bruchstück bei Stob. *S.* 22, 3. vor anderen an Euripides. Die spärlichen Notizen gibt Naeke p. 28. sqq.; den beiden Versen aus dem *Μελέαγρος* Schol. Apoll. III, 533. fehlt jetzt der rechte Zusammenhang, denn der eingeschobene Trimeter des *Comes Natalis* ist blofs dessen Erfindung. Dionysiades der oben erwähnte Kilikier (bei Strabo Dionysides) ist durch einen spät nachgetragenen Artikel bei Suidas kenntlicher geworden, wo nächst anderen Schriften sein dramatisches Skizzenbuch, *Χαρακτῆρες* oder *Φιλοκωμῳδός*, hervorgehoben wird. Wie man auch immer den Plan dieses Theater-Almanachs deuten mag, ob er räsonnirend war oder praktisch für den Gebrauch des Bühnenspiels: ein charakteristischer Zug des Alexandrinischen buchgelehrten Zeitalters ist gewifs die Verbindung der Tragödie mit der komischen Poesie. Endlich mag der Gesellschaft Alexandrinischer Dramatiker sich anschliefsen Aeschylus aus Alexandria, zugleich Verfasser von *Μεσσηνιακά*, *ἀνὴρ εὐπαίδευτος*, wie Athen. XIII. p. 599. E. sagt, der aus seinem *Ἀμφιτρύων* citirt.

Weiterhin Ezechiel, dessen nüchterne Trimeter man zum 614
Theil dem Clemens *Strom.* I. p. 149. (*Ἐζεκίηλος ὁ τῶν Ἰουδαϊκῶν τραγῳδιῶν ποιητὴς ἐν τῷ ἐπιγραφομένῳ δράματι Ἐξαγωγή*) und in beträchtlicher Zahl dem Euseb. *P. Eu.* IX, 28. 29. verdankt. Er schrieb um 150. a. C. Dieser ausgemergelte heilige Dialog eines Jüdischen Dilettanten hat mit einem Drama nichts gemein, er spricht im flachsten Griechisch und entbehrt alles eigentlichen Werthes: einigemal einzeln edirt von Fed. Morellus seit 1580. Aufgenommen in die Sammlung der *Libri apocryphi recogniti* von Augusti 1804. Monogr. von Eichhorn in *Comm. Soc. Gott. recentt.* T. II. p. 18. sq. Wichtiger: Ezechiel u. Philo des älteren Jerusalem, herausg. u. komm. v. Philippson, Berl. 1830. Zuletzt v. Dübner, s. unten. Einem dieser sprachgewandten Juden gehören auch mehrere der unter den Namen Aeschylus und Sophokles gedichteten Sprüchlein an, denen Eusebius und mancher Neuere Glauben schenkte; Gedanken und Stil sind darin gleich auffallend: Böckh Gr. Trag. Princ. c. 12. Dindorf *praef. Soph. extr.* Was man sonst von Tragödiendichtern kennt, das beläuft sich auf eine geringe Zahl, meistentheils Dilettanten. Der Armenische König Artavasdes, Plut. *Crass.* 33. Sophokles, bereits p. 52. in des alten Sophokles Familie genannt, nach der zweiten Orchomenischen Inschrift *ποιητὴς τραγῳδιῶν Σοφοκλῆς Σοφοκλέους Ἀθηναῖος.* Theaterdichter Klitos, angeredet in der Teischen Inschrift C. I. n. 3105. *Κλεῖτε Καλλισθένους, τραγῳδιῶν ποιητά, χρηστὲ χαῖρε.* Auch der in allen litterarischen Fächern bewanderte Nikolaus von Damaskos, *αὐτός*

τε τραγῳδίας ἐποίει καὶ κωμῳδίας εὐδοκίμους Suid., aber τὸ δρᾶμα τῆς Σωσάννης blofs auf Andeutung des *Eust. in Dionys.* p. 291. hin ihm beizulegen wäre gewagt. In Zeiten der Sophistik Isagoras Philostr. *V. S.* II, 11. p. 591. Pammenes ib. II, 1, 7. p. 554. Philostratus der ältere schrieb nach Suidas 43 Tragödien nebst 14 Komödien. Damals mag auch ein Tragiker Heliodor aus Athen, den Galen kennt (Meineke *Comm. misc.* c. 3.) gedichtet haben. Sicher schrieb aber der Cyniker Oenomaus aus Gadara unter Hadrian, Verfasser anstöfsiger Tragödien, ἔγραψε γὰρ καὶ τραγῳδίας τοῖς λόγοις τοῖς ἑαυτοῦ παραπλησίας Iulian. *Or.* VII. p. 210. Dazu kamen die moralisirenden Arbeiten der Philosophen, die wenn wir blofs auf den Ton der aus Chares, Hippothoon und anderen Unbekannten (Nauck p. 642. ff.) ausgezogenen Sentenzen achten, dem Vortrag der Komödie nicht sehr fern standen; weiter Uebungen der Römer im ersten Jahrhundert der Kaiserzeit (Welcker p. 1329.), von denen uns die lieblichen, fast zu glatten Verse aus einer Medea Πομπηίου Μακροῦ Stob. *S.* 78, 7. einen Begriff geben. Dieser Pompeius Macer gehörte wol zur Familie des Mytilenaeers Theophanes, Meineke *Vind. Strab.* p. 214. An manchen Bruchstücken überrascht das formale Talent, die Kunst in Wendungen und Pathos die Klassiker zu kopiren: einen solchen Nachhall der alten Meister läfst auch Patrokles der Thurier bei Stob. S. 111, 3. (oben p. 59.) durchklingen. Das Motiv der späteren Tragödien war wol zuletzt nur ein stilistisches. Sie werden meistentheils nach Art von Ezechiel auf trocken deklamirte Iamben sich beschränkt haben; schon Dio Chrysost. T. I. p. 487. erklärt diese Partie für das einzige, was noch auf dem Theater Stand halte, τῆς δὲ τραγῳδίας τὰ μὲν ἰσχυρὰ ὡς ἔοικε μένει, λέγω δὲ τὰ ἰαμβεῖα, καὶ τούτων μέρη διεξίασιν ἐν τοῖς θεάτροις, τὰ δὲ μαλακώτερα ἐξερρύηκε, τὰ περὶ τὰ μέλη. Etwas ähnliches gesteht auch Encom. Demosth. 27. bei Lucian, wenn man dem Grundgedanken in den verdorbenen Worten (wovon abweichend Welcker p. 911.) nachgeht: dafs zwar die dramatische Poesie versiegt, die Gegenwart aber nach Kräften bemüht sei den Gott zu ehren. S. unten p. 75. Den Schlufs machen fromme Kompilationen der heiligen Geschichte, dergleichen schon der Presbyter Apollinaris unternahm, damit die profane Lektüre beseitigt würde (Sozom. V, 18.), hoffentlich mit mehr Geschick als der Cento Χριστὸς πάσχων beim angeblichen Gregorius Naz. in 2610 Versen zeigt. Letzteren hat, aus MSS. berichtigt, mit Ezechiel bei der Didotschen Ausgabe von Euripides Fragmenta verbunden Dübner P. 1846. Dann A. Ellissen, Der leidende Christus — im Originaltext und in metrischer Verdeutschung — herausgeg. Leipz. 1855. Der Werth dieser Kompilation liegt im Nutzen so vieler Verse für die Kritik der

Tragiker, worauf Valckenaer und Porson fleifsig eingingen. Ein Gegenstück mit parodischem Humor, besonders aber mit Anspielungen auf Euripides, sind Ocypus und Tragodopodagra unter dem Namen des Lucian. Nur dem Namen nach gehört hieher eine sogenannte *τραγῳδία* oder pathetische Monodie des Timotheus Gazaeus: dies Iammerlied war an Kaiser Ana- 615
stasius wegen der unerschwinglichen Kopfsteuer (Suid. v. und Cedren. p. 358.) gerichtet! Endlich haben die letzten Byzantiner bisweilen ihre moralischen Gedanken in einem trocknen iambisch gefafsten Dialog stilisirt: wie Theod. Prodromus in der *Ἀπόδημος φιλία* und die Kleinigkeit, die zuerst Fr. Morellus Par. 1593. herausgab, *Πλωχείρου Μιχαῆλος δραμάτιον*, berichtigt hinter Eurip. Fragm. von Dübner in der gedachten Appendix.

Ueber Schauspielwesen der jüngeren Zeit in prachtvollen Agonen und Theatern, welche schon Alexander der Grofse mit leidenschaftlicher Neigung für jeden musischen Wettkampf und für Virtuosität der Tragöden (cf. Plut. *Alex.* 4. 29.) begünstigte, hat Welcker ausreichende Sammlungen in fast chronologischer Abfolge gegeben p. 1239—42. 1271. ff. Reichen Stoff zur anschaulichen Kenntnifs liefert der königliche Pomp, welchen die penteterische Prozession unter Philadelphus in Alexandria so kunstreich als verschwenderisch entfaltete, wovon Athenaeus aus Kallixenus V. p. 196—203. erzählt. In Alexandria und Antiochia bleibt bis zur sinkenden Kaiserzeit das Theaterwesen und hat fortdauernd eine glänzende Rolle gespielt. Auch an den Hof der Parthischen Könige, dann des Armeniers, verirrten sich gelegentlich Griechische Schauspieler: Plut. *Lucull.* 29. und die denkwürdige Stelle *Crass.* 33. Diese Schaustücke der Fürsten kehren in einer ermüdenden Reihe von Belegen wieder: an allen Orten erblickt man ganze Massen und Aufgebote theatralischer Künstler, welche zur Vollständigkeit bei Festen und prunkhaften Gelagen eintraten; und immer gewöhnlicher versammelten die Weltherrscher in Rom seit M. Fulvius Nobilior Griechische Schauspieler, um jede Siegesfeier durch *ludi Graeci* zu verherrlichen, Welcker p. 1324. fg. Einen Begriff von solchen dramatischen Aufführungen gewähren zunächst (vergl. mit der nachbarlichen in den Amphiaraëa oben p. 10. und der von Aphrodisias C. I. n. 2759.) die beiden Orchomenischen Inschriften (C. I. n. 1583. sq.), deren jüngere um Ol. 145. fällt: beide Denkmäler des musischen Agon an den Charitesien. In der ersten finden sich namentlich ein Tragöde und Komöde, von diesem unterschieden *τὰ ἐπινίκια κωμαFυδός* oder der Sänger eines melischen Siegesliedes, die beiden letzten geborene Boeoter. In der anderen weit reicheren Inschrift

figuriren als Sieger unter anderen Künstlern und Deklamatoren ein τραγῳδός, κωμῳδός, ποιητὴς σατύρων (beide Thebaner), ein ὑποκριτὴς aus Tarent, ποιητὴς τραγῳδιῶν Sophokles aus Athen, ein ὑποκριτὴς aus Theben, ποιητὴς κωμῳδιῶν Alexander aus Athen, ein ὑποκριτὴς aus Athen; am Schlufs als Sieger an den Homoloïen derselbe Alexander τὰ ἐπινίκια κωμῳδιῶν ποιητής. Der ὑποκριτὴς aber hat einzele ῥήσεις deklamirt, wie der in der Thespischen Inschrift 1585. genannte τραγῳδὸς παλαιᾶς τραγῳδίας, und in gleicher Weise der ὑποκριτὴς καινῆς τραγῳδίας, der nach dem ποιητὴς καινῆς τρ. (beide sind Athener) auftritt. Daneben hat dort auch der Schauspieler der alten Komödie Platz gefunden. Nachdem einmal der Vortrag schöner tragischer Stellen, die selbst vor Gericht die Athener (Aristoph. *Vesp.* 600.) sich deklamiren liefsen, eine Zier und Ausstattung der Gastmäler (ῥήσεις κατὰ δεῖπνον Ephipp. *ap. Ath.* XI. p. 482. D.) geworden, auch die Recitation der Glanzpartien durch grofse
616 Tragöden (berühmt Neoptolemus, Diod. XVI, 92.) bei königlichen Gastmälern aufgekommen war, häufte die Römische Kaiserzeit, welcher die dritte Inschrift angehört, verschwenderisch alle solche Genüsse. Spartian. *Hadr.* 26. *In convivio tragoedias, comoedias, Atellanas, sambucas, lectores, poetas pro re semper exhibuit.* Man weifs dafs Hadrians Freigelassener Aristomenes ἀρχαίας κωμῳδίας ὑποκριτὴς war, Ath. III. p. 115. A. Nur ist man nicht berechtigt mit Welcker p. 1278. ff. an Aufführung ganzer alter Dramen zu denken; auch stimmen damit weder die oben erwähnten Worte des Dio I. p. 487. noch beweisen dafür Stellen des Philostratus, auf den man sich beruft. Endlich ist zu bemerken ein interessantes Verzeichnifs von Theatern auf jedem Fleck der hellenisirten Welt, welches derselbe p. 1297—1303. aus alten Angaben und aus Beobachtungen der Reisenden zusammengestellt hat.

Zum Schlufs einige Nachweisungen über die sociale Verfassung der späteren Schauspieler, derer die so häufig benannt werden οἱ περὶ Διόνυσον τεχνῖται (s. Wytt. *in Plut.* T. VI, p. 619.), οἱ ἀπὸ — οἱ ἐπὶ σκηνῆς (Schaef. *Melett.* p. 27. Bast. *App. Ep. Crit.* p. V.), *artifices scenici*, über deren Standort *Vitruv.* V, 7. — *apud eos tragici et comici actores in scena peragunt, reliqui autem artifices suas per orchestram praestant actiones.* Daher ist allmälich θυμέλη als abstrakter Ausdruck für die Bühne der Dichter, Histrionen und Musiker aufgekommen, besonders für den Ort der ἀγῶνες μουσικοὶ oder θυμελικοί, Lob. *in Phryn.* p. 164. Es waren Preise (bis auf ein Talent) gesetzt und diese verbunden mit dem heifsen Wetteifer um den Sieg gaben aller Parteiung einen willkommenen Spielraum: cf. Plut. *Symp.* V, 2. Philostr. *V. Soph.* p. 616. Liban. II. p. 547. Gleichwohl waren Agonotheten nicht selten, die als unabhängige Richter entschieden:

so Polemon bei Philostr. p. 541. f. Ein wichtiges Moment sind hier die *collegia* und Schauspielertrupps, *σύνοδοι* (auch im Lateinischen Gebrauch) als eigenthümlicher Organismus Dionysischer Künstler: allgemein Wessel. *in Diod.* IV, 5. Böttiger Opusc. p. 338. sq. Am ausgebildetsten erschienen sie in den ehemals Ionischen Städten, namentlich Teos und Lebedos (Strabo XIV. p. 643.), deren Inschriften hierüber die vollständigsten antiquarischen Aufschlüsse gewähren: auf Anlafs derselben in C. I. n. 3067—70. hat dort Böckh die Verfassung solcher Gesellschaften erläutert. Nachtrag bei Ussing *Inscr. Gr. ined.* p. 27. Sie waren mit den schönsten Vorrechten ausgestattet, der *ἀσυλία, ἀσφάλεια, ἀτέλεια*, deren letztere Diod. IV, 5. begründet, nicht selten auch dem Ehrenbürgerrecht; bisweilen geschieht einer *περιπολιστικὴ σύνοδος* Erwähnung. Einzele Mitglieder mochten auch in Bildung höher stehen, wie jener Sempronius Nikokrates, der sich rühmt *Append. Epigr. A. Pal.* n. 252. *Ἤμην ποτὲ μουσικὸς ἀνὴρ, Ποιητὴς καὶ κιθαριστής, Μάλιστα δὲ καὶ συνοδίτης κτλ.* Die so häufig gerügte *θεατρομανία*, deren die christlichen Autoren in heftiger Polemik gedenken (Hemst. *Append. in Lucian.* 617
p. 15. einiges Kreuser Rhapsoden p. 306.), läfst uns oft im Zweifel, ob dramatische Schauspieler oder nicht vielmehr Mimen und Pantomimen zu verstehen seien; denn bald nach dem dritten Jahrhundert (Beleg in Griechischen Versen auf dem Theater *Capitol. Maximin.* 9.) verschwinden die Spuren eines festen Repertoirs allmälich, und verlaufen ins unbestimmte wie bei Liban. III. p. 375. und Synes. *de provid.* p. 106. Die Charakteristiken bei Müller *de genio, moribus et luxu aevi Theodosiani* c. 9. enthalten überall genug Züge für Pantomimen und Tänzer, welche von singenden Chören begleitet wurden, aber nicht genug oder zu wenig erhebliche Thatsachen, welche die lebendige Fortdauer der Tragödie auf den Bühnen aussprechen. Er vermuthet dafs Iustinian die dramatischen Darstellungen gänzlich aufhob, wogegen Welcker p. 1318. den *Simplic. in Epict.* 49. (der nur obenhin von theatralischen Dingen redet) geltend macht: allem Anschein nach war aber die tragische Kunst und Bühne bereits in der Stille samt aller Poesie vorübergegangen, und wäre sie durch einen kaiserlichen Beschlufs bedroht worden, so sollte man doch Andeutungen davon erwarten. Man darf vielmehr behaupten dafs seitdem das Christenthum in den Ordnungen des Kaiserreichs ein politisches Moment geworden war, auch die tragische Dichtung vom Schauplatz abtrat und nur in den stillen, nicht zu lebhaften Studien der Gelehrten fortlebte.

114. Aeufsere Verfassung der Tragödie, ihres Haushaltes und ihrer Kunst.

Litteratur, mehr oder weniger ausgedehnt: mancherlei Kannegiefser d. alte komische Bühne in Athen, Breslau 1817. *Iames Tate sketch of the history and the exhibition of the Grecian drama*, *Cambr.* 1827—30. Abhandl. im *Mus. Crit. Cant.* II. Müller hinter Aeschyl. Eumeniden, erläut. Abhandl. p. 71—106. Gesch. der Gr. Litt. K. 22. zu vergl. mit G. Hermanns Recension v. Müllers Eumen. Leipz. 1835. p. 127. ff. W. Schneider das Attische Theaterwesen, Weimar 1835. 8. C. E. Geppert Die altgriech. Bühne dargestellt, Leipz. 1843. 8. Popular A. Witzschel Die trag. Bühne in Athen, Jena 1847. J. Sommerbrodt *de Aeschyli re scenica* zwei Liegnitzer Progr. 1848—51. Fr. Wieseler Theatergebäude und Denkmäler des Bühnenwesens bei d. Gr. u. R. Gött. 1851. Fol. Ueberblick: J. G. Rothmann Das Theatergebäude zu Athen, Torgau 1852. 4. Sammlungen bei Bode Gesch. der Hellen. Dichtk. III, 1. Abschn. 6. 7. Etliche Umrisse bei Schlegel über dramat. Kunst u. Litt. I. Vorl. 3. Ueber einzele Punkte C. I. Grysar *de Graecorum tragoedia qualis fuit circum tempora Demosthenis*, *Colon.* 1830. 4.

a. Bühne und Einrichtung des Attischen Theaters.

1. Bei den Theatern ist von den Alten weniger auf schöne Formen und äufserlichen Glanz als auf das praktische Bedürfnifs gesehen worden. Ihr Platz war nicht unter den Prachtbauten, sondern sie sollten durchaus ihrem wesentlichen Zweck angemessen sein, einmal und hauptsächlich die
618 Gemeine der einheimischen Bürger zur Schau dramatischer oder musikalischer Spiele, bisweilen auch für aufserordentliche Volksversammlungen aufnehmen, dann aber in schicklicher Tiefe sich ausdehnen, wie solche den scenischen Vorstellungen entsprach. Der Bühnenraum war ein später Anhang und der kleinste Theil der Theater. Sie mufsten daher geräumig sein, und eine Mehrzahl besafs ungewöhnliche Gröfse; sie erinnerten ferner an Oeffentlichkeit der politischen Versammlungen und der Feste, da sie nach oben ganz offen, gegen Wetter und Sonne sogar ungeschützt blieben, auch waren sie nur für eine Zusammenkunft am hellen Tage und gleichsam unter freiem Himmel bestimmt, hatten eine freie, mäfsig verschränkte Scene, die den gewöhnlichen Verlauf einer drama-

tischen Handlung gewissermaſsen in das offene Gewühl der Straſse, dem Geschäftleben nahe, versetzte; zuletzt verbanden sich noch in ihnen Kunst und Natur, da sie günstig auf erhöhten Punkten oder Abhängen lagen, von woher man einen weiten Blick über das Meer oder in eine schöne Landschaft genoſs. Es waren gewöhnlich steinerne Gebäude; das Theater in Athen (Dionysostheater, τὸ ἐν Διονύσου θέατρον genannt), welches auf der Südseite der Akropolis in der Gegend Limnae gelegen oder im heiligen Bezirk des Dionysos an einen Hügel lehnte, wurde nicht vor Olymp. 70. oder in der frühesten Periode des Aeschylus begonnen, nachdem die ehemals aus Holz errichteten Gerüste der tumultuarischen Schaubühne (ἡ παρ᾽ αἴγειρον θέα) eingestürzt waren, doch auch dieser Steinbau spät unter der Verwaltung des Redners Lykurg vollendet. Die Architektur der Theater schritt allmälich zu gröſserer Schönheit und Symmetrie fort; ihre vorzüglichsten Denkmäler fanden sich im Peloponnes und in Kolonien, besonders aber besaſs Sicilien die geräumigsten und prächtigsten Gebäude dieser Art: vor anderen werden gerühmt die von Megalopolis, Epidaurus, Aegina, Syrakus, Tauromenium. Das Ganze des Theaterbaus, von Säulengängen umgeben, in denen die Zuschauer bei gröſseren oder geringeren Pausen verweilten, bestand aus zwei sehr ungleichen Abschnitten, den zahlreichen Sitzen für die Zuschauer und dem engen Bühnenraum für Chor und Schauspieler, das heiſst, aus einem Halbkreis und einem mehr in die Länge als Tiefe gestreckten Rechteck, zwischen beiden aber lag als Mittelraum die Orchestra. Alle wesentlichen Fragen bei denen Anschauung örtlicher oder technischer Verhältnisse in Betracht kommt, beziehen sich auf diesen an die Enden des Halbkreises angeschobenen Querbau.

Für den litterarischen Zweck sind folgende Thatsachen 619
erheblich. Die Sitze der Zuschauer stiegen im Halbmond von der untersten Fläche bis zu mäſsiger Höhe an, und verbreiteten sich keilförmig oder concentrisch aus einem Mittelpunkt nach allen Seiten; Abhänge von Bergen woran die Theater lehnten kamen hier zu statten, um Stufen über einander in der natürlichsten Weise anzubringen; die Sitze waren ge-

wöhnlich aus dem Felsen gehauen, zuweilen auch das Scenengebäude. Daher konnte die grofse Volksmenge, welche sie fafsten, bequem auch aus weiter Entfernung sehen und vermöge der passendsten akustischen Einrichtung gleich vollkommen hören; beiden Zwecken entsprachen die Schauspieler in Tracht und Vortrag, und selbst die Stimme der Choreuten liefs schwierige Gesänge klar und vernehmlich durchdringen, ohne dafs sie sich verflüchtigten oder brachen. Zwischen und neben den aufsteigenden Sitzreihen liefen Gänge (*κατατομή, iter praecinctionis*), welche sie bis zu den äufsersten Winkeln der Theaterwand durchschnitten und ohne Störung den Ab- und Zugang erleichterten; dazwischen waren Treppen angelegt, in gröfserer oder geringerer Anzahl. Vorn safsen Obrigkeiten und Priester, auch die fremden oder einheimischen Personen welche mit der sogenannten *προεδρία* geehrt wurden.

Daran grenzte zunächst in der Tiefe des Baus, als Mittelpunkt und Kern des Ganzen, der Chor. Dieser bei den anderen Stämmen für Darstellung von Tanz und Gesang öffentlich angelegte Platz war es, dem viele musisch gebildete, mit den Künsten orchestischer Eleganz wetteifernde Städte das Ehrenwort *εὐρύχορος* verdankten. Der Chor war eine geräumige Kreisfläche zwischen den Sitzreihen und dem Proskenion, ursprünglich ein Tanzplatz (*κονίστρα*) auf ebenem Fufsboden, gewöhnlicher mit dem Namen *ὀρχήστρα* bezeichnet. In seiner Mitte stand ein Altar des Dionysos, *θυμέλη*, diesem zunächst befanden sich die Flötenspieler oder die später allgemein (p. 75.) als Musiker benannten *θυμελικοί*, welche Gesang und Tanz begleiteten, aber mit dem Drama keine Berührung haben. Sollten nun Schauspiele gegeben werden, in denen das Spiel auf der Bühne mit dem Vortrag und Tanz des Chores zusammenging, so mufste man den tiefgelegenen Tanzplatz oder Raum der Konistra, über den die Bühne gegen zehn bis zwölf Fufs sich erhob, durch einen Holzboden erhöhen. Dies war der Standort des Chores, wo die Choreuten in unmittelbare Verbindung mit den Schauspielern traten, denn ein solches Gerüst lag kaum einige
620 Stufen unterhalb der Scene; der engere Name dieses für den

dramatischen Chor eingerichteten Raumes war Orchestra. Hieraus läfst sich leicht entnehmen dafs die Choreuten zwischen Thymele und Proskenion in der Mitte, mehr der Bühne zugekehrt standen. Sie traten aber aus der εἴςοδος ein, auf der rechten Seite der Zuschauer, worauf sie dergestalt eine Schwenkung machten, dafs die linke Reihe gegen die Zuschauer, die rechte gegen das Proskenion gewandt war; nach herkömmlicher Anschauung galt auf dem Attischen Theater die rechte Seite für Land und Fremde, die linke für Stadt und Heimat. Sobald die Scene frei geworden, stimmten sie chorische Lieder an und bildeten dann in einem Wechsel symmetrischer Stellungen entweder Joche (ζυγά), mit einer Front von dreien (πέντε ἐκ τριῶν), oder Züge (στοῖχοι), wenn sie drei Reihen beschrieben (τρεῖς ἐκ πέντε); der komische Chor soll in sechs στοῖχοι sich vertheilt haben. Zusammengefafst erschienen die Rotten (λόχοι) der Choreuten als στάσις oder eine Figur, die sich als Viereck (σχῆμα τετράγωνον) darstellte. Um eine sichtbare Regel in die wechselnden Bewegungen des Chores zu bringen und der Orchestik ein äufserliches Mafs vorzuzeichnen, waren Felder (γραμμαί) auf Punkten der Orchestra gezogen. Der Führer (ἡγεμών, κορυφαῖος, μέσος ἀριστεροῦ) nahm einen freien Platz in der Mitte des linken Flügels und im Angesicht der Zuschauer ein, um die orchestischen Bewegungen zu leiten. Einige der untergeordneten Choreuten wichen versteckt in die Tiefe (Standort derselben ὑποκόλπιον) zurück, gleichsam als nebenher laufende Masse (λαυροστάται Pflastertreter); und bisweilen warf einer von ihnen eine kurze Bemerkung in das Gespräch, besonders bei den alten Komikern zur Ergetzung oder Ueberraschung; der letzte Mann hiefs ψιλεύς.

Die Orchestra setzte sich auf etwas erhöhter Fläche als Bühnenraum fort. Die Bühne war ein länglicher Streif, dessen Breite zur geringen Tiefe in keinem Verhältnifs stand; sie lief bis zu den Endpunkten des inneren Raums und schlofs den Theaterbau. Den Hintergrund zu vertiefen fehlte jeder Anlafs, da die Zahl der auftretenden Personen klein war, auch sollte der Raum auf dem gesprochen und gehandelt wurde, mit geringen Ausnahmen in Scenerie, den Zuschauern so nah und

621 unmittelbar als möglich sein. Dieses ganze langgestreckte Rechteck hiefs allgemein *σκηνή*, im engeren Sinne des Wortes aber und gewöhnlich die hinterste Wand und deren Dekorationen, womit die Bühne schlofs; mit jener Wand liefen schmale Seitenwände rechts und links parallel, durch welche der Chor und zum Theil die Schauspieler ihren Weg nahmen, ähnlich unseren Coulissenwänden, *παρασκήνια.* Der von der Hinterwand und den Seitenwänden eingeschlossene Raum, welcher vor und gegenüber der Scene lag und mit der Orchestra grenzte, führte die Namen *προσκήνιον* und *λογεῖον,* ein engerer und erhöhter Platz darin *ὀκρίβας* (*pulpitum*) genannt blieb vorzugsweise der Aktion bestimmt. Alle Theile der Scene waren der besseren Resonanz wegen von Holz gebaut, damit die Stimme weniger verdumpfen oder verhallen könnte; zur Verstärkung und Ausdehnung des Schalles dienten auch Metallgefäfse im Theater. Die Scenenwand, auf Bretter (*πίνακες*) oder Tapeten (*καταβλήματα*, *παραπετάσματα*) gemalt, stellte gewöhnlich eine Architektur, einen stattlichen zweistöckigen oder durch einen Söller ausgezeichneten Palast (*διῆρες*) dar, in ausgedehnter Front, geschmückt mit Säulenhallen und einem freien Vorplatz; in der Komödie sah man das bürgerliche Wohnhaus; seltner und wol symmetrisch geordnet erschien ein Kriegslager, eine wilde oder an städtische Bauten gelehnte Landschaft, und sonst Umgebungen die den Zufälligkeiten des Stoffs gemäfs waren. Vor solchen Gebäuden oder dekorirten Räumen bewegte sich die Handlung des Stücks; dort auf Vorplätzen oder der Strafse selbst trafen die dramatischen Personen mit That und Wort zusammen, ganz wie es im öffentlichen Leben des Marktes und politischen Verkehrs geschah. Die Mitte des Hauses wurde durch den Haupteingang als königliche Pforte hervorgehoben, daneben aber lagen Thüren auf beiden Seiten, rechts das Fremdengemach, links einen untergeordneten Raum, Wohnungen von Frauen, Sklaven oder einen Theil des städtischen Haushalts andeutend. Auf diesen Abstufungen der scenischen Oertlichkeit beruht eine schlichte, sehr anschauliche Symbolik, wodurch unmittelbar und ohne jedes äufsere Hülfsmittel die Bedeutung einer Rolle sofort

klar wurde: denn Könige und Mitglieder des Fürstenhauses traten aus der mittleren Thüre, ihre Diener und gelegentlich Gastfreunde aus den Nebenthüren. Mit so einfachen Deko- 622
rationen pflegte man ein Stück zu bestreiten, sie wurden selten gewechselt und der Stoff gab nur geringen Anlafs zur Umänderung, auch kannte das Griechische Theater weder Vorhang noch Akte des Dramas und technische Pausen; auf Perspektive ward völlig verzichtet. Brauchte man indessen eine Verwandlung der Scene, so geschah dies durch Umdrehung von dreiseitigen Maschinen (*αἱ περίακτοι* sc. *θύραι*): indem die Scenenwand theilweis oder vollständig nach beiden Seiten aus einander wich (*scena ductilis-versilis*), erblickte man entweder ein inneres Gemach oder es eröffnete sich ein tiefer Hintergrund, Wald oder entlegene Küste. Diese Handlung, das *ἐκκυκλεῖν*, gab ein *ἐκκύκλημα* und gewährte bedeutsame Scenen, wodurch die Handlung einen energischen Fortschritt, ein malerisches Charakterbild und gelegentlich das Spiel einen Abschlufs gewann; doch war eine völlige Veränderung der Oertlichkeit, wie wenn Aeschylus in den Eumeniden durch einen Sprung die Scene vom Delphischen Heiligthum nach Athen verlegt, selten geworden. Eine bestimmte Form dieser Veränderung, wo durch Hinwegrollen oder Zusammenschieben der Wandstücke sich das Innere von tiefer gelegenen Räumen enthüllte, hiefs namentlich in der Komödie *εἰςκυκλεῖν*, sobald eine Person von der Bühne rasch in den Hintergrund zurückgezogen wurde. Alle Dekorationen, Maschinen und Garderobenzimmer (*σκευή*) lagen hinter der Scenenwand. Sonst ergibt eine Reihe von Einzelheiten dafs in der tragischen Architektur das möglichst volle Bild einer städtischen Einrichtung hervortrat. Das königliche Haus hatte seinen Vorplatz, auf dem manches Zwiegespräch stattfand, seine Hallen (*πρόπυλα*) waren mit Götterbildern geschmückt, auch fehlte der Altar eines Schutzgottes nicht, wie besonders des *ἀγυιεὺς* Erwähnung geschieht. An der scenischen Ausstattung übte sich frühzeitig die dekorative Malerei (*σκηνογραφία*), von Aeschylus eingeführt, von Sophokles gefördert.

Das Maschinenwesen war, der Natur des älteren Dramas entsprechend, mäfsig und blieb in seiner Anwendung

beschränkt; kühn und mannichfaltig erschien es hauptsächlich im Zeitraum des Aeschylus und in der alten Komödie, welchen beiden man als gemeinsamen Grundzug den phantastischen Charakter beilegen darf. Aeschylus gebrauchte, wie
623 der Wechsel seiner Mythen erforderte, Grabmäler, Altäre, Götter- und Schattenerscheinungen, Götterscenen auf einem erhöhten in der Luft schwebenden Gerüst, abenteuerliche Thiergestalten und geflügelte Wagen, auf denen bisweilen göttliche Wesen herabstiegen, bis zur Darstellung der Nacht im tageshellen Theater und bis zu Nachbildungen des Donners und Blitzes herab: kurz eine phantasievolle Welt mechanischer Erfindungen, die weit über die nüchternen Formen des Lebens hinausreichend den Zwecken der idealen Tragödie vortrefflich diente. Desto seltner bedurften seine Nachfolger dieser aufserordentlichen Mittel für starke sinnliche Wirkung, denn sie beschränkten sich immer mehr auf die Kreise menschlicher Erfahrungen; nur die alten Komiker pflegten ihre kecken Phantasmen mit ähnlichen Kunstmitteln zu verzieren, und sie haben diesen Theil der Technik durch neue Schöpfungen noch beträchtlich erweitert. In regelmäfsigem Gebrauch blieben die Maschinerie für Theophanien namentlich in der Katastrophe (*θεολογεῖον*), die Stiegen in der Tiefe des Theaters (*Χαρώνειοι κλίμακες*), wodurch Schatten unbemerkt emporgehoben wurden, Druckwerke für Versenkungen (*ἀναπιέσματα*), gelegentlich auch Schallwerkzeuge (*ἠχεῖα*). Den Schlufs macht eine Anzahl von Geräthschaften, deren Anwendung wol in die Komödie gehört, wo sie den weitesten Umfang hatte; die Gelehrten fanden daran einen reichen Stoff zu besonderen Forschungen, wofür der Titel *Σκευογραφικός* bekannt ist. Uebrigens waren das Rüstzeug und die sämtlichen Einrichtungen der Bühne mit gröfster Einfachheit ausgeführt, und wo technische Darstellungen dem Zweck etwas ferner lagen, begnügte man sich mit den kürzesten symbolischen Andeutungen.

1. Vorstehendes entwirft den äufsersten Umrifs von einem technischen Ganzen, welches nur aus künstlerischer Anschauung und aus mühsamen Details zur Klarheit und Richtigkeit gelangen kann. Was von Nomenklatur und technischen Verhältnissen

Vitruv. V, 3. 5—9. und Pollux IV. c. 19. berichten, das haben erst neuere Forscher über die Geschichte der Baukunst zur wissenschaftlichen Einsicht gebracht, insbesondere Hirt und Stieglitz Archäol. d. Bauk. Theil 2. Abschn. 2. Geistreich aber nicht auf philologisches Wissen gegründet H. C. Genelli das Theater zu Athen hinsichtlich auf Architektur, Scenerie u. Darstellungskunst überhaupt erläutert, Berl. 1818. 4. Plan bei Donaldson im Supplem. zu Stuart *Antiquities of Athens*, *L.* 1830. und *The Theatre of the Greeks. Ed.* 6. *Lond.* 1849. Praktisch Strack das altgriech. Theatergebäude, dargestellt auf 9 Tafeln, 624
Potsd. 1843. fol. Nachweisungen bei Müller Archaeol. §. 289. Von anderen Theatern Welcker p. 925. ff. oben p. 75. Die vollständigste Sammlung für Theater aus dem Alterthum mit Grund- und Aufrissen bei Wieseler. Die folgenden Nachweise betreffen nur ausgewählte wichtige Punkte, denn das Objekt steht als solches in keiner nahen Beziehung zur Geschichte der Litteratur.

Als gröfstes Theater in Hellas nennt Pausanias das von Megalopolis. Das einzige daselbst bei dessen Bau man keine natürliche Anhöhe benutzt haben soll, ist das von Mantinea; das schönste war in Epidauros. Theater in Athen, wovon ein Bild auf der unten zu nennenden Münze, zuerst mit hölzernem Getäfel, ἰκρία (Eratosth. p. 229. Herm. *Opusc.* II. 151.), das zur Zeit eines Wettkampfes zwischen Aeschylus und Pratinas einstürzte, Suid. v. *Αἰσχύλος*, dann v. *Πρατίνας*: *ἐπιδεικνυμένου δὲ τούτου συνέβη τὰ ἰκρία, ἐφ' ὧν ἑστήκεσαν οἱ θεαταί, πεσεῖν. καὶ ἐκ τούτου θέατρον ᾠκοδομήθη Ἀθηναίοις.* Ausbau durch Lykurg, Hyperides *ap. Apsin.* p. 708. *Rhett.* IX. 545. und *V. X Oratt.* p. 841. C. Gang zwischen den Sitzreihen, *κατατομή*, *iter praecinctionis* oder der abgeglättete Fels unmittelbar über den Sitzreihen (*κ. τῆς πέτρας* hiefs es bei Philochorus), klar auf einer Attischen Münze vor Leake *topography of Athens*, cf. in Suid. v. Die Hauptstelle war bei Hyperides c. Demosthenem und wir lesen sie noch jetzt: Babington p. 5. sq. Anders Groddeck in Wolfs Anal. II. 102. fg. Dagegen *κερκίδες* die keilförmigen Sitzreihen, als concentrische Radien. Orchestra und Thymele: Wieseler Ueber d. Thymele des Griech. Theaters, Gött. 1847. Er bestreitet den Unterschied, welcher zwischen dem ursprünglichen Tanzplatz, *θυμέλη* oder *κονίστρα*, und der durch einen Bretterboden erhöhten dramatischen Orchestra (s. Hermann über Müll. Eumen. p. 152. fg. und wiederholt in der Rec. v. Stracks Theatergebäude N. Jen. Littz. 1843. p. 596. fg.) angenommen wird, und hält die Thymele, worauf schon Pratinas anspiele, für dasjenige Gerüst, auf dem in der Orchestra dramatische und andere Chöre sich hören und sehen liefsen. Dies ist doch keinesweges so gewifs als er behauptet; man möge nur hier nicht vergessen dafs dieser Theil des scenischen Bauwerks ebenso viele dunkle Stellen hat als

die Bestimmung der technischen Wörter und ihre Chronologie. Was θυμέλη zuerst war und hiefs, ehe man eine tragische Bühne besafs, wissen wir nicht; doch ist vielleicht die Notiz im Etym. M. dafs es ein Tisch (analog dem ἐλεὸς des Thespis, oben p. 15.) gewesen, aus alter Tradition geflossen. Desto besser wissen wir aus Phrynichus und dem jüngeren Gebrauch (Lob. Phr. p. 164.) was das Wort späterhin allein bedeutet, nemlich gleich λογεῖον die Bühne, den Sammelplatz für die wirkenden Schauspieler und Musiker. Denn nachdem der Chor aus dem edlen Drama fortgefallen war, so dafs er höchstens bei wiederholten Tragödien erschien und sobald zwei geschiedene Räume, Scenenraum für das recitirende Schauspiel und Orchestra für Pantomimus, die gesamte Bühne bedeuteten, tritt allgemein θυμέλη und θυμελικοὶ für den gesamten orchestischen Raum und die dort heimischen Künstler ein. Dieser Platz des alten χορὸς hatte nun einen erhöhten Holzboden, um die thätigen Künstler weithin sichtbar zu machen; ein Theil des Platzes, Orchestra genannt, wurde hiedurch mit der Bühne verbunden; später mochte für die Zeiten thymelischer Spiele ein ziemlich umfassendes Gerüst ausreichen. Bei der modernen Reproduktion antiker Dramen hatte man aber den Chor in die Tiefen des Orchesterraums gesteckt, so dafs er zu den Schauspielern kaum aufblicken, geschweige mit ihnen sich unterreden konnte; deshalb erlaubte man sich ihn auf einen Altar treten und durch Treppen auf die Bühne steigen zu lassen. Scenenraum: eine Hauptstelle Suid. v. Σκηνή. Anspielung auf die εἴςοδος des Chores Arist. *Nub.* 325. Geppert über die Eingänge zum Proscenium u. der Orchestra des Griech. Theaters, Berl. 1842. Auftreten des Chores links gegen die Zuschauer gewandt: Schol. Aristidis T. III. p. 535. ὅτε γὰρ εἰςῄεσαν οἱ χοροί, πλαγίως βαδίζοντες ἐποιοῦντο τοὺς ὕμνους, καὶ εἶχον τοὺς θεατὰς ἐν ἀριστερᾷ αὐτῶν, καὶ οἱ πρῶτοι τοῦ χοροῦ ἀριστερὰ ἐπεῖχον. Wichtiger Pollux IV, 126. sq. τῶν μέντοι παρόδων ἡ μὲν δεξιὰ ἀγρόθεν ἢ ἐκ λιμένος ἢ ἐκ πόλεως ἄγει, οἱ δὲ ἀλλαχόθεν πεζοὶ ἀφικνούμενοι κατὰ τὴν ἑτέραν εἰςίασιν. εἰςελθόντες δὲ εἰς τὴν ὀρχήστραν ἐπὶ τὴν σκηνὴν ἀναβαίνουσι διὰ κλιμάκων. Dazu die klare Beschreibung Phot. v. Τρίτος ἀριστεροῦ: der linke στοῖχος sei den Zuschauern, der rechte dem Proskenion zunächst gewesen. Oberhalb lagen die Eingänge für Schauspieler, καταβὰς ὥςπερ οἱ τραγῳδοὶ διὰ τῶν ἄνω παρόδων Plut. *Demetr.* 34. Ueber die Evolutionen der chorischen Gruppen weifs man nichts, und was davon Müller Eumen. p. 95. aufstellt, ist nur soweit wahr als man den Thatbestand auf die komische Parabasis beschränkt, s. Hermann p. 159. fg. Dafs die Choreuten nach einander auftraten, gehört in der Tragödie (wie in Aeschylus Eumeniden, *Vita Aesch.* ἐν τῇ ἐπιδείξει τῶν Εὐμενίδων σποράδην εἰςαγαγόντα τὸν χορόν) unter die gröfsten aber

mit künstlerischem Verstand berechneten Seltenheiten; in der Komödie läfst das Beispiel der *Aves* und der *Πόλεις* des Eupolis (Meineke *Com.* II. 508.) glauben dafs es häufiger geschah. Ueber die chorischen Gruppen Hauptstelle Pollux IV, 108. sq. Zuerst gibt er die Nomenklatur an: *πάροδος* erstes Auftreten des Chores, augenblickliches Abtreten desselben *μετάστασις*, darauf *ἐπιπάροδος* (eine Seltenheit, wie *Schol. Soph. Ai.* 815. bemerkt), der Abzug *ἄφοδος* und sein Epilog *ἐξόδιον*. Näheres
davon am Schlufs von §. 116. Beiläufig geht auf den Abzug des 625
Chores die Notiz, dafs ein Flötenspieler den Zug anführend die Melodie des Exodions blies, *Schol. Arist. Vesp.* 580. Suid. v. *Ἐξόδιοι νόμοι*. Ein solches Exodium war kurz und wurde wol in Athen, wo wie sonst auch der Schlufs durch Unruhe der Zuschauer wenigen sich verständlich machte, mit einer festen Formel abgethan: Euripides schliefst mit derselben Phrase drei und mit gröfserer Variation fünf Stücke stereotyp. Dann fährt Pollux fort: *μέρη δὲ χοροῦ στοῖχος καὶ ζυγόν. καὶ τραγικοῦ μὲν χοροῦ ζυγὰ πέντε ἐκ τριῶν καὶ στοῖχοι τρεῖς ἐκ πέντε. — καὶ κατὰ τρεῖς μὲν εἰςῄεσαν, εἰ κατὰ ζυγὰ γίνοιτο ἡ πάροδος· εἰ δὲ κατὰ στοίχους, ἀνὰ πέντε εἰςῄεσαν. ἔσθ' ὅτε δὲ καὶ καθ' ἕνα ἐποιοῦντο τὴν πάροδον. ὁ δὲ κωμικὸς χορὸς τέτταρες καὶ εἴκοσιν ἦσαν χορευταί, ζυγὰ ἕξ, ἕκαστον δὲ ζυγὸν ἐκ τεττάρων, στοῖχοι δὲ τέτταρες, ἓξ ἄνδρας ἔχων ἕκαστος στοῖχος.* Die sechs *ζυγὰ* werden auch durch Cratin. *ap. Schol. Arist. Pac.* 733. bestätigt. Eine dünne Front mit grofser Tiefe und angemessenen Zwischenräumen ist Wesen des nach militärischem Brauch benannten *στοῖχος* (vgl. *ἀντιστοιχεῖν*), woneben die fehlerhafte Variante *στίχος* hergeht. Erst nachdem das Drama vorgerückt und der Dialog an eine Pause gelangt ist, entwickelt der Chor die bedeutendsten Formen seiner orchestischen und melischen Kunst, wie besonders die Parabasis es klar macht, Hephaest. p. 131. Suid. v. *Παράβασις* und Schol. Arist. *Equ.* 505. *ἑστᾶσι μὲν γὰρ κατὰ στοῖχον οἱ πρὸς τὴν ὀρχήστραν ἀποβλέποντες· ὅταν δὲ παραβῶσιν, ἐφεξῆς ἑστῶτες* (in gelöster Ordnung) *καὶ πρὸς τοὺς θεατὰς βλέποντες τὸν λόγον ποιοῦνται.* Es war späterhin ein Zeichen des Verfalls in musischer Bildung, dafs die Choreuten träg und leblos auf dem Fleck eingewurzelt ihre Lieder absangen: Plato *Σκευαῖς ap. Ath.* XIV. p. 628. *E. ἀλλ' ὥςπερ ἀπόπληκτοι στάδην ἑστῶτες ὠρύονται.* Ein äufseres Hülfsmittel für die chorischen Evolutionen waren die parketirten Linien nach Hesychius, *Γραμμαὶ ἐν τῇ ὀρχήστρᾳ ἦσαν, ὡς τὸν χορὸν ἐν στοίχῳ ἵστασθαι*, richtig von Hermann p. 146. gefafst. Die Erscheinung eines solchen Chores in seiner mannichfaltigen *σχηματοποιία* ist *στάσις* (wovon das im engeren Sinne benannte *στάσιμον*), äufserlich gesehen oder in seiner Ruhe bot er die Figur eines *σχῆμα τετράγωνον*, wovon Grammatiker (Schol. Dionys. Thr. p. 746. coll.

Etym. M. v. τραγῳδία) bisweilen reden. Die Stellungen der einzelen Mitglieder erkennt man aus der Terminologie (wenn auch manches ohne Zweifel Mifsverständnifs und Irrthum ist, wie die πρωτόβαθροι im Antiattic. p. 112.) namentlich bei Poll. IV, 106. δεξιοστάτης, ἀριστεροστάτης (II, 161.), τριτοστάτης (Aristot. *Metaph.* IV, 11.), bestimmter Hesych. v. Ἀριστεροστάτης, Lex. Bekk. p. 444. und Phot. v. Τρίτος ἀριστεροῦ (erläutert von Meineke Com. II. p. 139.): συνέβαινεν οὖν τὸν μέσον τοῦ ἀριστεροῦ στοίχου τὴν ἐντιμοτάτην καὶ τὴν οἷον τοῦ πρωτοστάτου χώραν ἐπέχειν καὶ στάσιν. Diesen Platz des Koryphaeus bezeichnet figürlich Posidonius *ap. Ath.* IV. p. 152. B. μέσος δ' ὁ κράτιστος, ὡς ἂν κορυφαῖος χοροῦ. Ihm stehen κρασπεδῖται oder Leute auf den Flügeln Plut. *Symp.* V, 5. entgegen. Versteckte Plätze der geringeren: Phot. v. Λαυροστάται, μέσοι τοῦ χοροῦ· οἱονεὶ γὰρ ἐν στενωπῷ εἰσι, φαυλότεροι δὲ οὗτοι· οὕτω Κρατῖνος. Menander p. 61. Ὥσπερ τῶν χορῶν Οὐ πάντες ᾄδουσ', ἀλλ' ἄφωνοι δύο τινὲς Ἢ τρεῖς
626 παρεστήκασι πάντων ἔσχατοι εἰς τὸν ἀριθμόν. Als unehrsamen Standort solcher nennt Hesychius das ὑποκόλπιον. Der letzte Mann ψιλεύς, Suid. v. Umgekehrt kam in melischen Partien den drei Schauspielern ein Choreut zu Hülfe, Poll. IV, 109. ὁπότε μὲν ἀντὶ τετάρτου ὑποκριτοῦ δέοι τινὰ τῶν χορευτῶν εἰπεῖν ἐν ᾠδῇ, παρασκήνιον καλεῖται τὸ πρᾶγμα.

Σκηνή insbesondere die Bühnenwand mit ihren drei Thüren und den Verlängerungen durch Periakten, beschrieben von Vitruv. V, 6, 8. und Poll. IV, 124. Letzterer begeht schon den von Müller (auch Littgesch. II. 59.) wiederholten, von Schlegel I. 84. vermiedenen Irrthum, die Thüren mit dem dramatischen Range der Schauspieler zu kombiniren, so dafs der Protagonist jedesmal die Mitte der Bühne einnahm und nur aus der mittleren Thüre hervortrat; s. die Erinnerungen von Hermann p. 173. Ein ἀγυιεὺς vor dem Palast wird von Poll. IV, 123. genannt und gleich anderen Bildern der Schutzgötter oft angedeutet, Ion *ap. Poll.* IX, 37. ἀλλ' ὦ θυρέτρων τῶνδε κωμῆται θεοί, Aesch. fr. 400. δέσποιν' Ἑκάτη, τῶν βασιλείων πρόδομος μελάθρων (cf. Sluiter *LL. Andocid.* p. 47—49.), Soph. *El.* 1375. ἕδη θεῶν, ὅσοιπερ πρόπυλα ναίουσιν τάδε, und aufser anderen Menand. p. 212. μαρτύρομαι τὸν Ἀπόλλω τουτονὶ καὶ τὰς θύρας, cf. Hesych. v. Ἐνώπια. Die schmalen Gänge welche zum Raum zwischen Scene und Orchestra führten, sind παρασκήνια; die durchs Orchester verdeckte, mit Säulen und Bildwerk verzierte Coulissenwand hiefs ὑποσκήνιον; die Fläche zwischen Scene und Orchestra die vielfach verziert und mit Standbildern geschmückt war (Corp. Inscr. n. 4283.) προσκήνιον (Stichname einer flitterhaft geputzten Dirne Ath. XIII. p. 587. B.), aus technischen Gründen rein von Holz gebaut (Plut. *adv. Epic.* p. 1096. B.); ein erhöhter Platz in ihrer Mitte ὀκρίβας oder λογεῖον (ἐφ' οὗ οἱ τραγῳδοὶ ἠγωνίζοντο,

Ruhnk. *in Tim.* p. 190. sq.): Groddeck *de theatri Gr. partibus* in Wolfs Anal. II. 99. ff. vgl. Meineke *Comm. Misc.* c. 4. Dekorationen, in Teppichen oder bemalten Holzwänden bestehend, welche über die Periakten herabgelassen Berg- oder Flufsgegenden zeigten (καταβλήματα Poll. IV, 131.), waren Stücke des durch περίακτοι bewirkten Scenenwechsels: Hauptst. Vitruv. V, 6, 8. Poll. IV, 126. Servius *in Virg. Ge.* III, 24. aus Varro: *Scena autem quae fiebat, aut versilis erat aut ductilis. versilis tunc erat, cum subito tota machinis quibusdam convertebatur et aliam picturae faciem ostendebat. ductilis tunc, cum tractis tabulatis hac atque illac species picturae nudabatur interior.* Vgl. Böttiger Aldobr. Hochz. p. 122. ff. Eröffnen der inneren Scene ἐκκυκλεῖν, dessen wesentlichen Zweck der sonst verworrene Pollux IV, 128. ausspricht, δείκνυσι δὲ καὶ τὰ ὑπὸ τὴν σκηνὴν ἐν ταῖς οἰκίαις ἀπόῤῥητα πραχθέντα: cf. Brunck. *in Arist. Thesm.* 96. besonders aber Hermann p. 165. fg. Uebrigens ist noch die Frage, ob ἐξώστρα nicht wirklich wie Pollux angibt eine spezielle Form solcher Maschinerie war, und auf einem Erker oder vortretenden Gerüst z. B. den studirenden Euripides in den Acharnern her- 627
vorschob, dagegen die διστεγία Poll. IV, 129. als Altan oder Balkon zur Fernsicht diente, analog der dort genannten komischen κράδη, die vermuthlich in die Wolken für den spekulirenden Sokrates gehört. Die Anordnung der Schallgefäfse, wovon Vitruv. V, 5. umständlich, bleibt unklar. Uebrigens hat man grundlos einen Souffleur ὑποβολεὺς angenommen, s. p. 648. 1. Aufl.

Maschinerie, ohne Kenntnifs zusammengetragen von Poll. IV, 127. 130. cf. Suid. v. Τραγικὴ σκηνή. Vgl. Stieglitz p. 187. ff. Vofs Myth. Br. I, 25. Ueber die Erfindungen des Aeschylus s. oben p. 30. Manches in diesen Apparaten ist räthselhaft, und man hat Mühe sich vorzustellen wie auf dem taghellen Theater sich Stunden der Nacht andeuten liefsen. Ein Theil war hinter der Scene, ein anderer drüber, ein dritter, wie die Druckwerke oder ἀναπιέσματα, beim Proskenion für Erscheinungen aus der Tiefe angebracht. Dieser Stoff war ein Objekt für Eratosthenes im Ἀρχιτεκτονικός und Σκευογραφικός, Eratosth. p. 205. sqq. Unter die mancherlei kleinen Fragen, welche noch unerledigt bleiben, gehört auch der Standort der Flötenspieler im Drama. Man pflegt anzunehmen dafs sie auf den Stufen der Thymele standen, doch ohne Beweis, und am wenigsten kann Ath. XIV. p. 631. F. gelten; wahrscheinlich unterstützten sie den Gesang ungesehen oder auch hinter der Scene, namentlich an jenen Stellen der Komödie, wo in den Scholien eine παρεπιγραφὴ vermerkt ist.

b. Choregie und Verfassung des Chors.

2. Die Tragödie war aus Dionysischen Mythen und Festlichkeiten hervorgegangen und gehörte zur Ausstattung der Religion. Sie stand daher auch unter unmittelbarer Obhut des Staates; sobald sie sich aber frei zum Kunstwerk entwickelt hatte und als höherer Ausdruck geistiger Bildung (p. 26.) galt, wurde die Beziehung zum Kultus loser und immer dringender die Nothwendigkeit, vorzugsweise der oberen Aufsicht und Fürsorge der Behörden, dem Gemeinsinn der vermögenden Bürger und dem guten Geschmack des urtheilsfähigen Publikums sie zu empfehlen. Daher bedeutete sie bald den edelsten Schmuck, mit dem gewisse Festtage schön ausgestattet wurden; aber auch in einer jüngeren reflektirenden Zeit umgab sie der Glanz einer idealen Welt, sie bewahrte noch spät den Nachklang jener enthusiastischen und popularen Naturfeier des Gottes, auf deren Boden sie erwuchs, und wie der Dionysische Kult aufser allem Zusammenhang mit der Politik stand, so schritt die Tragödie weit über das gewöhnliche, von politischer und sittlicher Tradition begrenzte Mafs des Lebens hinaus. Dieser ideale Schwung gab ihr ein Vorrecht und einen universalen Standpunkt in der Poesie, der sie fähig machte die gesamte Nation zu fesseln. Hauptsächlich in diesem Sinne, wenn auch schon die Bacchische Lustbarkeit
628 zu phantastischer Tracht und Vermummung einlud, trug die tragische Repräsentation einen ungemeinen Charakter, Gewänder und Masken, Vortrag und Gesänge gaben dem Gedanken an die Gegenwart keinen Raum; sie forderte daher Pracht und Aufwand, und das Gemeinwesen unterliefs nicht beizusteuern. Der Staat selbst hatte sich hier, wie es dem Geiste der freien Verfassung entsprach, nur allgemeine Befugnisse vorbehalten, nemlich die der Aufsicht und Entscheidung durch seine Behörden; alle praktischen Leistungen und unmittelbaren Sorgen um das Schauspiel überliefs man als Pflicht und Ehrenamt jener hochgestellten Klasse reicher Männer, welchen die Choregie gesetzlich oblag. Die Choregie war eine der öffentlichen Liturgien, welche man in bestimmter Reihenfolge vom Patriotismus der vermögenden Bürger erwartete; der jedesmal bezeichnete Chorege wurde verpflichtet im Na-

men seines Stammes und im Wetteifer mit anderen wohlhabenden Männern die dramatischen und lyrischen Chöre von Männern und Knaben, Tänzern und Musikern, zugleich mit dem erforderlichen Schmuck und Apparat, auszurüsten. Wiewohl nun der Aufwand für Komödie und Tragödie oder musische Agone sehr ungleich ausfiel, so waren doch sämtliche Lasten dieses Ehrenamtes nicht gering; der Chorege sorgte für Unterricht und Unterhalt des zu stellenden Chores, er trug mancherlei Kosten für das zahlreiche Publikum, welches sich gern bewirthen liefs, und schlofs indem er den Choreuten zur Belohnung einen Schmaus gab, für den erlangten Sieg aber einen Tripus weihte. Der Glanz der Choregie hielt mit dem Wohlstand und der politischen Blüte des Attischen Staates gleichen Schritt; seit den letzten Jahren des Peloponnesischen Krieges wurde sie dürftiger, und sank allmälich bis ins unscheinbare. Wir sind nun mehr von Einzelheiten als vom Ganzen ihrer Verwaltung unterrichtet; selbst die Verfassung des so wichtigen Chores, welcher den Mittelpunkt der Choregie bildet und am meisten die Aufmerksamkeit der Forscher auf sich zog, ist lückenhaft überliefert. Die Choreuten waren freie Bürger, welche nur der Ehre wegen an glänzenden Festen auftraten und dort die Vortrefflichkeit der öffentlichen Erziehung in Proben körperlicher Gewandheit und musischer Bildung zur Schau stellten; sie schlossen deshalb jeden Fremden von ihrer Gemeinschaft aus. Sie standen im engsten Verein mit dem Dichter, um durch Zusammenwirken von Kunst und Religion ein wahrhaft würdiges Schauspiel zu stiften; ihre Leistung galt im reinsten Sinne für ein Eh- 629
renamt, denn sie sollten neben der Begeisterung auch Einsicht in den Vortrag und Gehalt der Poesie offenbaren. An einer Auswahl geeigneter Personen mag es in früherer Zeit nicht leicht gefehlt haben; die Mitglieder wurden aber zur Einübung einem tüchtigen Chormeister (*χοροδιδάσκαλος*) zugewiesen und in eigenen Räumen (*χορός, διδασκαλεῖον*) unterrichtet; bei der Aufführung der Dramen war ihr bleibender Platz in der Orchestra, wo sie ganz nach Vorschrift ihres Meisters, des gewöhnlich benannten *κορυφαῖος* (auch *χοροῦ ἡγεμών*, *χοροποιός*, *χοροστάτης*), in die kunstvollen

Aufgaben des Tanzes und des Gesanges sich theilten. Die Thätigkeit der Choreuten war nach den Zeiten und Abtheilungen der dramatischen Poesie durchaus verschieden, nicht minder wechselte sie nach der Gliederung der von ihnen darzustellenden Tragödien. Erstlich nach den Zeiten: denn die Blüte des Chores fiel mit der Blütezeit des Dramas zusammen, in der Epoche des Aeschylus und den besten Jahren des Sophokles, wo die Chorlieder nicht nur einen beträchtlichen Umfang hatten, sondern auch wegen ihrer sorgfältigen Arbeit eine hohe Fertigkeit in Vortrag und mimischer Repräsentation forderten. Ferner nach den Abtheilungen des Dramas, nach Tragödie Komödie Satyrspiel: es ergibt sich schon aus einem leichten Ueberschlag dafs die schwierigsten Leistungen auf die Tragödie kamen, bei den Komikern aber die Parabasis neben einzelen melischen Gesangstücken die meiste Kraft in Anspruch nahm, dagegen wechselte das Satyrdrama seine Formen so stark, dafs jetzt sich nicht mehr bestimmen läfst wieweit und in welchem Verhältnifs des Gesprächs zu den melischen Theilen der Chor seine zwanglosere Rolle gespielt haben möge. Sonst lehrt eine nicht zweifelhafte Tradition dafs in der Tragödie 15, in der Komödie 24 Choreuten mitwirkten; die Zahl derselben im satyrischen Chor ist nicht sicher überliefert, doch wieviele Mitglieder immer dieser Komos zählen mochte, seine vorzüglichsten Aufgaben bestanden in orchestischer Kunst und lebhafter Gestikulation. Bisweilen (wie in den Eumeniden des Aeschylus) machten Stoff und dichterische Zwecke noch einen kleinen untergeordneten Chor nöthig, der aber nur auf kurze Zeit eintrat. Endlich war der Chor auch nach der Gliederung einer darzustellenden tragischen Gruppe verschieden; denn es wider-
630 spricht aller Wahrscheinlichkeit dafs dieselben Choreuten ununterbrochen die grofsen Anstrengungen einer Trilogie getragen hätten, dafs ihre physische Kraft, ihr Gedächtnifs und Kunstvermögen wenigstens in den Zeiten der alterthümlichen, streng verketteten und selbst durch eine schwierige Form gesteigerten Tetralogie hinlänglich gewesen wäre. Bei weitem glaublicher ist, worauf die genannten Zahlen hinweisen, dafs der ursprüngliche Chor des Dithyrambus, und dieser blieb

die Grundlage des tragischen Spiels, sich in die vier Stücke der Tetralogie, mindestens der tragischen Trilogie getheilt habe: denn nur eine solche Reihenfolge sämtlicher funfzig Mitglieder löste die Aufgabe bequem, wenn immer funfzehn Personen mit einander wechselnd in den einzelen Tragödien auftraten. In der alten Komödie mag die Vertheilung der Choreuten ähnlich gewesen sein, nur mufsten sie hier, wo drei Komiker mit je einem Drama gegen einander kämpften, der Reihe nach ein vereinzeltes Stück und in stärkeren Gruppen übernehmen. Endlich lag es in der Bedeutung des Chores, von welchem schlechthin die Möglichkeit abhing ein Stück (Formeln *χορὸν αἰτεῖν-δοῦναι*, unten 6.) auf die Bühne zu bringen, dafs er immer mehr zum Symbol einer Volksgemeine, ihrer Häupter oder solcher Personen wurde, die aus dem reinsten menschlichen Interesse mit grofsen Ereignissen und sittlichen Problemen in ihrer Nähe sich beschäftigten; daher galten die Führer des Chores als hervorstechend durch Alter, Erfahrung und Würde, sie gewannen durch freies Wort einen Einflufs und die nächste Beziehung zu den Hauptspielern des Dramas und nahmen eine geehrte Stellung in Anspruch.

2. Die Leistungen der Choregie sind in leichten Umrissen von Wolf *prolegg. Leptin.* p. 89. sqq., dann vollständig von Böckh Staatsh. I. p. 487. (600.) ff. dargestellt worden. Im einzelen mangeln uns Nachweise für viele Punkte des Geschäftganges, wie für den unerläfslichen Aufwand der tragischen Chöre, das Certiren der Choregen (*ἀντιχορηγοί*, besonders Demosth. *Mid.* p. 533.), die Reihenfolge der letzteren und ihrer Chöre; deshalb bleibt manche Frage (wie die von der wechselnden Verwendung der Choreuten) in der Schwebe. Unter anderem läfst sich bezweifeln ob ein und derselbe Chorege den ansehnlichen Aufwand für die sämtlichen Chöre, die lyrischen und dramatischen habe bestreiten müssen. Ausnahmsweise vertrat ein Chorege wol zwei Stämme; sein Verfahren war alsdann dieses (wie Antiphon Or. 6. p. 142. §. 11—13. in einer Hauptstelle klar macht), dafs er durchs Loos seinen Chormeister zog (*ἔλαχον διδάσκα-* 631
λον) und beliebig mehrere Männer als Intendanten des Chores, dessen Bedürfnisse sie wahrnahmen, zu bestellen pflegte, wobei die Stämme selber einzele geschickte Leute wählten, *οὓν αὐτοὶ οἱ φυλέται ἐψηφίσαντο συλλέγειν καὶ ἐπιμελεῖσθαι τῆς φυλῆς ἑκάστοτε.* Während der ganzen Uebungszeit gab er den Choreuten, weil sie kein anderes Geschäft treiben konnten und die gröfs-

ten Anstrengungen machten, Kost und Lokal zu den Uebungen (διδασκαλεῖον); hiezu noch den theatralischen Apparat, χορήγιον, bei den Römern denen die Kenntnifs davon wol aus Unteritalien kam *choragium* Dorisch genannt. Zum letzteren gehörten auch glänzend kostümirte Statisten, wenn man auf Plutarch (unten p. 104.) bauen darf. Beiläufig wird unter den Benennungen des Chormeisters erwähnt *ὑποδιδάσκαλος*. Photius erklärt, *ὁ τῷ χορῷ καταλέγων· διδάσκαλος γὰρ αὐτὸς ὁ ποιητής, ὡς Ἀριστοφάνης*. Immer war der Aufwand für Ausstattung der Dramen so grofs, dafs ihn Plutarch *de glor. Athen.* p. 349. A. mit einiger Wahrheit auf gleiche Linie mit den Kosten für einen Feldzug stellen konnte: *ἂν γὰρ ἐκλογισθῇ τῶν δραμάτων ἕκαστον ὅσου κατέστη, πλέον ἀνηλωκὼς φανεῖται ὁ δῆμος εἰς Βάκχας καὶ Φοινίσσας καὶ Οἰδίποδας καὶ Ἀντιγόνην καὶ Μηδείας κακὰ καὶ Ἠλέκτρας, ὧν ὑπὲρ τῆς ἡγεμονίας καὶ τῆς ἐλευθερίας πολεμῶν τοὺς βαρβάρους ἀνάλωσεν.* Und weiterhin von den Emolumenten des Chors, die freilich nach einem solchen Anlauf ziemlich mager erscheinen: *οἱ δὲ χορηγοὶ τοῖς χορευταῖς ἐγχέλια καὶ θριδάκια καὶ σχελίδας καὶ μυελὸν παρατιθέντες εὐώχουν ἐπὶ πολὺν χρόνον φωνασκουμένους καὶ τρυφῶντας.* Ferner Philochorus *ap. Ath.* XI. p. 464. F. und Suid. v. *Φαλαγγίνδην (l. Φαρυγίνδην)*, unten p. 656. 1. Aufl. Auf diese Naturalien bezieht sich noch manches komische Fragment (Meineke *Com.* II. 290.), und sie werden in der unzeitigen Nachahmung des Cato wiedererkannt, Plut. *Cat. min.* 46. Immer fragt sich ob im wenig begüterten Athen ein und derselbe Choreg auch beim Publikum, welches die geistigen und leiblichen Genüsse des Festes sich wohl schmecken liefs, allein aus seinen Mitteln den Wirth machte. Wenn aber gar ein tragischer Chor gegen dreitausend Drachmen kostete (Lysias 21. pr. p. 698. *καταστὰς δὲ χορηγὸς τραγῳδοῖς ἀνήλωσα τριάκοντα μνᾶς*), so that der Choreg aus Ruhmsucht oder Liberalität ein übriges. Die Erlaubnifs zur Aufführung ging bekanntlich vom Archon aus; nach der Analogie denkt man an den *βασιλεύς* als Vorstand des Kultus, Pollux aber VIII, 89. fg. und mit ihm neuere Darsteller der Antiquitäten machen ohne sonstige Gewähr den Eponymos zum Vorsteher der Dionysien, den Basileus zum Präsidenten der Lenaeen. Hiezu kommt noch als polizeilicher Aufseher des Chores ein Epimelete, Suid. v. *Ἐπιμεληταί.* Von dem Archon wurde der Dichter an den Choregen gewiesen, und so verlieh er ihm mittelbar den Chor. An der Spitze der tragischen Choregen steht jetzt Themistokles, Plut. *Them.* 5. oben p. 8. Wann die geehrte Stellung und Ausstattung der tragischen Chöre zu Ende ging, ist nicht ersichtlich; sie währte wol unter Einschränkungen bis auf die Zeiten Alexanders des Grofsen, als den letzten und grofsartigsten Akt der Freigebigkeit darf man aber die mehrfachen Choregien des in Athen lebenden Syri-

schen Prinzen Philopappus (Böckh in C. Inscr. I. p. 433.) betrachten, deren sein Zeitgenosse Plutarch Sympos. I, 10. gedenkt, *ἀγωνοθετοῦντος ἐνδόξως καὶ μεγαλοπρεπῶς Φιλοπάππου τοῦ βασιλέως, ταῖς φυλαῖς ὁμοῦ πάσαις χορηγοῦντος.* Die Komiker aber büfsten schon durch Kinesias (*Schol. Arist. Ran.* 153. 406. Anm. zu §. 121, 1. p. 943.) vieles an der würdigen Ausstattung der Choregie ein, und die letzten Dramen des Aristophanes zeigen uns augenscheinlich wie dürftig und überhängend bereits der Chor war, so dafs er auf eine Nebenrolle herabsank; wenn er auch orchestisch sich bewegte, man fand ihn doch steif und hölzern. Plato *Σκευαῖς ap. Ath.* XIV. p. 628. D.

Ὥςτ' εἴ τις ὀρχοῖτ' εὖ, θέαμ' ἦν· νῦν δὲ δρῶσιν οὐδέν, 632
ἀλλ' ὥςπερ ἀπόπληκτοι στάδην ἑστῶτες ὠρύονται.

Hiezu kommen die spöttischen Anspielungen auf die Knickerei ihrer Choregen, welche die Würde der theatralischen Ausstattung verkümmerten: Eupolis *ap. Poll.* III, 115. *Ἤδη χορηγὸν πώποτε ῥυπαρώτερον Τοῦδ' εἶδες;* Arist. *Av.* 887. *ἐπὶ ποῖον ὦ κακόδαιμον ἱερεῖον καλεῖς Ἁλιαιέτους καὶ γῦπας; οὐχ ὁρᾷς ὅτι Ἴκτινος εἷς ἂν τοῦτό γ' οἴχοιθ' ἁρπάσας;* Schol. *τοῦτο εἰς διαβολὴν τοῦ χορηγοῦ, ὅτι μικρὸν δέδωκεν ἱερεῖον*, vgl. Pac. 1022. *χοὔτω τὸ πρόβατον τῷ χορηγῷ σώζεται.* Schon früh gab es filzige Rechner, welche dem Chor nach den Lasten und Mühen des Schauspiels seinen gebührenden Ehrenschmaus versagten, Acharn. 1120. *ὅς γ' ἐμὲ τὸν τλήμονα Λήναια χορηγῶν ἀπέκλεισ' ἄδειπνον.*

Uebrig bleibt ein vor anderen besprochner Punkt: die Frage wieviele Personen der tragische Chor zählte. Kritisch hat zuerst Hermann ihn erörtert, *de choro Eumenidum* in *Opusc.* II. 129. sqq. Zwar der komische macht weniger Bedenken. Schol. Arist. *Av.* 298. *ἀπὸ τούτου ἡ καταρίθμησις τῶν εἰς τὸν χορὸν συντεινόντων προςώπων κδ'* (weiterhin mit anderen Worten wiederholt), und ähnlich Schol. *Equ.* 586. Pollux IV, 109. Schol. *Dionysii Thr.* p. 746. Die Zahl 24 erklärt Müller Eumen. p. 75. aus der Annahme, dafs der volle tragische Chor aus 48 bestand, der hier auf die Hälfte herabgesetzt sei; „man hielt, so scheint es, für dieses vom Staate weit weniger begünstigte Festspiel halb so viel Personen für genug, als der Chor eines tragischen Ganzen erforderte.“ Mit einer so bequemen Auskunft wird man aber nicht ausreichen; wenn auch die Komödie sich an einer mäfsigen Choregie genügen liefs, so war sie doch einmal öffentlich anerkannt, und schwerlich durfte man sie mit dem halben Chor abfinden, selbst nicht wenn sie auf einer niederen Stufe gestanden hätte. Sollte nun aber der äufsere praktische Gesichtspunkt gelten, so würde für die beschränkteren Aufgaben der komischen Melik eine noch kleinere Zahl von Choreuten genügt haben; die musischen und orchestischen Leistungen bewegten sich dort auf einem engen Felde, selten forderten sie

das Zusammenwirken grofser Massen. Ein Fall wie wenn in den *Ranae* zuerst Personen hinter der Bühne singen, dann als bleibender Chor gehört werden, kommt hier wenig in Betracht. Nicht schwieriger ist es die ersten Chorlieder in den *Vespae* zu beurtheilen, welche Hermann *de choro Vesparum Aristophanis*, L. 1843. dergestalt unter 24 vertheilt, dafs neben 20 Alten 4 Knaben Platz erhalten, gelegentlich aber auch von der Bühne verschwinden können. Nur die Parabasis mag in ihrer gröfsten Vollständigkeit eine beträchtliche Menge Choreuten beschäftigt haben. Nach allem möchte man kaum glauben dafs die Zahl 24 eine beständige war. Ueber den satyrischen Chor haben wir kein anderes Zeugnifs als die Notiz bei Tzetzes *Prolegg. in Lycophr.* p. 254. sq. oder in *Cram. Anecd. Oxon.* III. 338. dafs er gleich stark als der tragische gewesen, nemlich 16 Personen, wie mehrere MSS. dort geben. Auf dem von Wieseler behandelten Vasenbilde sind wie es scheint 11 Choreuten dargestellt. Wenn Müller p. 79. meinte dafs acht zur Bildung eines solchen Chores nicht zu wenig gewesen, so stützt er sich
633 auf eine Kombination aus *Pausan.* V, 16, 2. In Ansehung des tragischen Chores ist die Fabel bei Pollux IV, 110. bekannt: vor Aufführung der Eumeniden habe der Chor aus 50 bestanden, seitdem aber eine Minderung erfahren, *συνέστειλεν ὁ νόμος εἰς ἐλάττω ἀριθμὸν τὸν χορόν.* Zuverlässiger klingt die Notiz bei Suidas von einer Neuerung durch Sophokles: *καὶ πρῶτος τὸν χορὸν ἐκ πεντεκαίδεκα εἰςήγαγε νέων, πρότερον δυοκαίδεκα εἰςιόντων.* Ebenso *Vita Sophoclis: αὐτὸς δὲ καὶ τοὺς χορευτὰς ποιήσας ἀντὶ δώδεκα πεντεκαίδεκα.* Eine wesentliche Schwierigkeit kann daraus nicht entstehen, sobald zu den 12 Choreuten der Koryphaeus und zwei Führer der Chorzüge hinzutreten, wie solche in der denkwürdigen Stelle Aesch. *Agam.* 1345—72. auch aus Verschiedenheit des Metri erkannt werden, und so vielleicht noch *Eum.* 135. *ἔγειρ' ἔγειρε καὶ σὺ τήνδ', ἐγὼ δὲ σέ.* Auf jene Notiz bauend urtheilte Müller, die Zwölfzahl sei die ursprüngliche gewesen, die für die meisten Stücke des Aeschylus gilt, nach dem Vorgang des Sophokles aber habe jener bisweilen den vergröfserten Chor zugelassen und darin variirt (in Agam. 12, in Eum. 15.), Eumen. p. 78. fg. Ein strenger Beweis fehlt; natürlich klingt nur die Voraussetzung dafs vierzehn, nemlich 7 Fürstinnen nebst ebenso vielen Dienerinnen, den Koryphaeus ungerechnet, den Chor in des Euripides *Supplices* bildeten (v. 963. *ἑπτὰ ματέρες ἑπτὰ κούρους ἐγεινάμεθ' αἱ ταλ.*), wenn auch jene Zahl nur der dramatischen Wirkung wegen aufgestellt sein sollte. Vgl. Elmsley in *Classic. Journ.* Nr. 17. p. 56. mit Axt im Programm von Cleve 1826. und Hermann Rec. v. Müllers Eumen. p. 136. ff. Letzterer hat die 15 Choreuten nicht nur im Agamemnon sondern auch in den Eumeniden durch richtige

Vertheilung der Verse 146—177. unter die Form dreier antistrophischer Systeme nachgewiesen. Immerhin mag also die alte Bemerkung in Schol. *Arist. Equ.* 586. ὁ δὲ τραγικὸς χορὸς ιέ, und Poll. IV, 108. πεντεκαίδεκα γὰρ ἦσαν ὁ χορός, *coll. Schol. Eum.* 585. unvermindert gelten. Dagegen urtheilt Müller nach aller Wahrscheinlichkeit, wenn er nicht wie man sonst that die gesamten funfzehn Choreuten in den drei Stücken nach einander und ohne Ablösung wirken, sondern immer verschiedene Mitglieder des dithyrambischen Chores wechseln und schon mit Rücksicht auf ihre physische Kraft die Stücke der Tetralogie unter sich theilen läfst. Hiernach sind die sämtlichen 50 Personen in bestimmter Folge herangetreten. Was Hermann p. 128. einwendet, das gilt höchstens gegen die Behauptung, dafs die Choreuten keine besonders gebildete Leute gewesen, dafs sie den ebenso langwierigen als mannichfaltigen Leistungen der Chorlieder und Tänze nicht gewachsen waren; auch hat die Hypothese von Hülfschören, wozu der Dichter die übrigen Choreuten verwendet hätte, schwachen Schein. Uebrigens bleibt eine weit wichtigere Frage, wie und nach welchem Prinzip die Choreuten sich in die Chorlieder theilten: wovon §. 116, 2. Anm.

c. Die Schauspieler und ihre Kunst. 634

3. Die Tragödie besafs am Chor einen Grund und Boden, an seinen Gesängen ein Band, das sie mit der Religion und der Dionysischen Festlichkeit verknüpft; ihr dramatisches Element war aber durch die Schauspieler bedingt, und ihre Darstellung das Objekt einer freien weltlichen Poesie. Dieser Theil der Kunst blieb daher unabhängig von der Staatsgewalt, auch sorgte die Choregie keineswegs für seinen Bedarf, sondern alles auf Personen und Kunst bezügliche wird Privatmännern überlassen. Im Anfang mufste sogar der Dichter selbst Schauspieler in seinen eigenen Dramen sein, und er war entweder der natürliche Hauptspieler oder doch derjenige welcher die Schauspieler anwies, die mit dem Aufblühen der Tragödie schon in gröfserer Zahl und fertiger hervortraten; an diesen Anfang, welcher bereits die Trennung des Poeten vom Koryphaeus, dem dithyrambischen Führer im musischen Agon, voraussetzt, hat noch lange die Phrase *διδάσκειν τραγῳδίαν* (*docere fabulam*) erinnert. Aber auch die Verbindung des Dichters mit dem Geschäft des Schauspielers begann Sophokles seiner schwachen Stimme wegen aufzuheben. Neben der poetischen Kunst stieg das Ansehn der

Schauspieler (ὑποκριταί), ihre Technik wuchs zur grofsartigen ὑποκριτική, und die tragischen (τραγῳδοί) errangen hier eine bevorzugte Stellung, wogegen die komischen auf keiner der drei Stufen der Komödie hoch standen oder als Künstler einen gleich bedeutenden Rang einnahmen. Nur Männer wie Polus Aristodemus Theodorus gelten als Meister der dramatischen Repräsentation, welche die vollkommenste sinnliche Wirkung der Tragödie, namentlich der pathetischen erreichten; sie haben nach Verhältnifs nicht geringe Belohnungen erhalten, auch an Staatsgeschäften Antheil genommen. Ihre Mimik war rhythmischer Art, durch einen festen Stil von der Manier des Subjekts unabhängig und pafste zur Idealität der antiken Darstellung; das Individuum verschwand hinter den Masken und dem gleich idealen Kostüm. Sie mufsten frühzeitig eine feste Klasse bilden, da dem Dichter drei Schauspieler durch das Loos zugewiesen wurden; wer dann von ihnen einmal siegreich gewesen, war weiterhin ohne Loos und sonstige Prüfung zugelassen. Diese Verfassung setzt schon eine bedeutende Fertigkeit und Gewandheit voraus, um den verschiedensten und höchsten Rollen zu genügen; manchen Vortheil bot ihnen hiebei die typische Darstellung und Natur der Tragödie. Aber auch auf diesem Gebiet suchten die Hellenischen Künstler den höchsten Ansprüchen zu genügen: die Schauspieler unterwarfen sich in eigenen Ge-
635 bäuden (namentlich in Melite) angestrengten Uebungen, wie sie das System einer eigenen Schulzucht und Technik forderte. Sie sollten unter Leitung eines φωνασκὸς ihre Stimme durchbilden (πλάττειν φωνὴν) und für jeden Ausdruck des Charakters und der Leidenschaft geschickt, für den langwierigsten Vortrag dauerhaft machen, zugleich den Körper im gewaltsamsten Pathos des Dramas beherrschen. In allen diesen Stücken der körperlichen Beredsamkeit galten sie selber als Meister und Lehrer, und nicht selten folgten angehende Redner ihren Unterweisungen, um den richtigen Vortrag neben den Künsten einer würdigen Aktion zu lernen. Denn die Attischen Schauspieler erwarben einmal Umfang und Stärke des Tons und vermochten das Theater in seinen weiten Räumen auszufüllen, ferner einen Grad der Geschmeidigkeit, de-

Bayerische Staatsbibliothek

ren sie (da Frauen ausgeschlossen waren) auch zur Ausführung weiblicher Rollen bedurften; dann aber erlangten sie durch ihre vielseitige Praxis eine bewundernswerthe Kraft und Treue des Gedächtnisses, so dafs sie lebendige Depositare der tragischen Litteratur, zuletzt selbst den Dichterwerken gefährlich wurden. Dichtungen jedes Ranges waren ihnen geläufig und gegenwärtig; da sie nun über einen Schatz gefälliger Sentenzen und eine Fülle der Phraseologie geboten, zum Theil auch nachdichten lernten und mit Leichtigkeit die gangbaren Themen variirten, so drangen frühzeitig *Interpolationen der Schauspieler* in die Dramen. Mehrere derselben waren unwillkürliche Reminiscenzen aus anderen Stücken, vielleicht die Mehrzahl aber Umsetzungen in geläufige Wörter oder Phrasen, und vor anderen reizte wol ein durch seine Manier so zugänglicher und verführerischer Dichter wie Euripides. Ueberhaupt mag ihr Einflufs, der bis zur Zersetzung ganzer Partien sich erstreckte, tiefer gegangen sein als jetzt sich immer nachweisen läfst, wo man bisweilen aus alten Notizen, öfter aus der Beschaffenheit eines kritischen Apparats und aus den Ergebnissen der höheren Kritik in einem scharf gesichteten Texte schliefsen mufs. Dieser Macht über das Dichterwort, welches sie fast unbewacht durch Einschiebsel, moralische Zugaben und Verschönerungen angreifen durften, suchte der Redner Lykurg durch ein Gesetz zu begegnen: niemand solle die Tragödien der drei grofsen Meister anders als genau nach einem Exemplar derselben spielen, welches vom Staatssekretair revidirt und im Staatsarchiv bewahrt würde. Sein Gesetz blieb aber ohne den gewünschten Erfolg: vielmehr hatten in Aristoteles Zeit die Schauspieler bald mehr als die Dichter zu bedeuten, sie entschieden über die
Geltung der letzteren, denn sie wählten die durch Höhe des 636
Pathos ergiebigsten Dramen; zuletzt bewirkten sie (p. 67.) dafs Sophokles und Euripides vor allen sich auf der Bühne erhielten. Aber auch die Natur der alten Tragödie gab den Schauspielern ein Uebergewicht. In ihren schönsten Zeiten war sie nicht auf Lesung als dramatisches Gedicht, sondern auf bühnengerechte Darstellung mittelst der ganzen Kraft der Schauspielkunst berechnet; sie vermied jedes Ausruhen auf

Bayerische Staatsbibliothek

einzelen hervorstechenden Punkten, und da sie vielmehr alles Detail in den fortschreitenden Gang der Handlung zog, wurde die wahrhafte Befriedigung nur in der vollen Wirkung des Ganzen erreicht. Da nun der Stamm der antiken Tragödie in den Charakteren und ihrer gemessenen Plastik ruht, welche den Körper des dramatischen Textes bedeuten, so eröffnete sich den Tragöden ein weites Feld, wenn man die grofse Schroffheit und allzu scharfe Symmetrie der antiken Charakterzeichnung bedenkt. Um hieraus ein anschauliches lebensvolles Bild zu ziehen, mufsten die trocknen Umrisse durch kräftige Farben ausgefüllt, die abstrakten Figuren durch ein energisches Zusammenspielen verarbeitet werden. Die Rollen waren in die Hand der Schauspieler gegeben; wenn sie nun aber auch mit geistiger Freiheit verfuhren, so fanden sie doch an der Güte des Dichterworts eine Schranke, welche ihren Geschmack zügelte, und zugleich das Verständnifs einer idealen Welt. Solange daher das Drama seinen erhabenen Standpunkt und den Adel in der Diktion bewahrte, war es den mimischen Darstellern nicht leicht sich zu dieser Höhe zu erheben; als aber ein rascher popularer Stil aufkam, welcher durch lebhafte theatralische Darstellung nur gewinnen konnte, seitdem namentlich Euripides die Rhetorik der Leidenschaft entwickelte, gewann auch die Schauspielkunst einen subjektiven Spielraum. Hieran hing selbst die Vertheilung der Rollen.

4. Die Zahl der in Tragödien auftretenden Schauspieler, womit man sämtliche Rollen eines nicht eben ausgedehnten Dramas bestritt, war seit den Zeiten des Sophokles auf drei festgesetzt. Den meistentheils einfachen und gemäfsigten Dialog führen gewöhnlich, in der Stichomythie (§. 116, 6.) oder in den kleinen Abschnitten des raschen Wechselgesprächs immer zwei Schauspieler; und auch wenn drei gleichzeitig auftreten, pflegt einer zurückzutreten und das Zwiegespräch überwiegt. Unter solchen Umständen kam ein vierter nächst diesen drei selten vor und alsdann auf ein so kleines Mafs beschränkt, dafs er blofs als Hülfspieler ohne bestimmten Rang erscheint; das kleine Geschäft übernahm wenigstens in der Komödie ein Mitglied des Chors. Jene drei theilten, nach dem Gesetz strenger Sparsamkeit, welches die Tragiker

befolgten, sämtliche Rollen des Stücks unter sich; schon das 637
λογεῖον, jener nur schmale Scenenraum worauf sie entweder dialogisch (*ὀκρίβας*) oder im Gespräch zum Chore gewandt (*προσκήνιον*) agirten, war vermöge seiner äufseren Einrichtung auf wenige Personen und gemäfsigte Aktion berechnet. Die Hauptrolle fiel dem *πρωταγωνιστὴς* (*actor primarum partium*) zu, dem unmittelbaren Organ des Dichters: er sollte den Grundgedanken des Dramas, wie solcher in den Lebensgeschicken und dem Leiden einer Person sich am reichsten abspiegelt, bis zur äufsersten pathetischen Wendung entwickeln, und konnte dieser schwierigen Aufgabe nur mit überlegenem Talent genügen. Ihm untergeordnet bildete der nächste, *δευτεραγωνιστὴς* (*actor secundarum*), das Gegenstück zur Hauptfigur: in ihm lag das sittliche Moment und der Gegensatz, wodurch der Charakter und ideelle Gehalt der Hauptfigur beschränkt und sein Licht gedämpft, sein Werth berichtigt und gleichsam abgeschattet wurde. Die Bedeutung desselben stand in innerer Kraft und mimischer Gewandheit gegen den Hauptspieler zurück, und man darf annehmen dafs der Dichter ein geringeres Mafs an Pathos und Schwung in ihn legte. Unter dem poetischen Gesichtspunkt nahm er daher eine beengte, weniger günstige Stellung ein, aber auch als ausübender Künstler war er verpflichtet seine höheren Gaben zu Gunsten des Protagonisten, der nun einmal im Vorgrund erscheinen sollte, zu verstecken und ins kürzere zu ziehen. Eine ganz andere Subordination wurde dem wenig geachteten *τριταγωνιστὴς* zugemuthet: seine Bestimmung war die Rollen der Könige und Götter in Theophanien, dann die lange Reihe der blofs ergänzenden Individuen bis zu Herolden und Boten herab zu spielen; solche Figuranten waren gewöhnlich mittelmäfsig, und nicht selten traf sie das Mifsgeschick wegen schlechter Leistungen ausgepocht oder gar bestraft zu werden. Die dramaturgische Bedeutung der drei Schauspieler stand also mehrmals im umgekehrten Verhältnifs zu dem äufserlichen Rang, den ihnen der Mythos anwies; diesen konnte man aber zum Theil aus der schon (p. 81.) erwähnten theatralischen Symbolik errathen, indem wenigstens die aus dem Haupteingang des Bühnenhauses tretenden als Fürsten oder ihnen angehö-

638 rige erkannt wurden. Am meisten überrascht hier die Vielseitigkeit der Schauspieler, welche natürlich aus der ökonomischen Beschränkung auf drei Darsteller sich ergab. Sie vertheilten nemlich unter sich alle recitirende Rollen des Dramas, deshalb mufsten sie aber häufig in den eintretenden, zuweilen kurzen Zwischenräumen sich umkleiden. Auf einen und denselben kamen wol drei bis vier Rollen; die Grundsätze nach denen man verfuhr sind ungewifs, und ebenso schwer fällt es jetzt die Art der Vertheilung an den heutigen Tragödien mit mehr als blofser Muthmafsung nachzuweisen; nur läfst sich glauben dafs der Protagonist seinem Charakter selten entfremdet wurde. Immer erkennen wir noch auf diesem Punkte, welche Geschmeidigkeit die Schauspieler in Sprechung und Mimik, aber auch in Auffassung des Dichters erlangen mufsten und wirklich erlangten.

In Kostüm und aller übrigen Ausstattung war nichts versäumt, um die Hoheit und Pracht der tragischen Personen sinnlich darzustellen, damit der Eindruck einer ungemeinen und idealen Welt in vollster Stärke hervorgerufen würde. Dieses Streben vereinte sich mit den beiden dekorativen Elementen, welche hier wetteiferten, dem Bacchischen Festgepränge, das im üppigen und phantastischen Farbenspiel der Trachten sich gefiel, und dem künstlerischen oder bühnengerechten Prinzip, das von Aeschylus angeregt war, dafs die Gestalten der Tragödie als Vertreter einer heroischen Welt auch in ihrer äufseren Erscheinung über die gewohnten Formen sich erheben müfsten. Hieraus ging in den Formen einige Schwerfälligkeit und ein Mangel an Einfachheit hervor, der mit der sonst natürlichen Sinnesart der Nation wenig stimmt. Die Haltung der tragischen Schauspieler war gedrückt, denn sie wurden von den derben Massen der Kleider und der Beschuhung überladen und in freier Bewegung gehemmt, ihr Anblick erregte Fremden die Vorstellung eines gespenstischen Wesens; und auch hier vermuthet man leicht wie sehr sie einer ungewöhnlichen körperlichen Kraft bedurften. Hiezu kam ein pomphaftes Gefolge, mit dem fürstliche Personen auf der Bühne sich standesmäfsig umgaben, sogenannte *δορυφορήματα*, Statisten oder stumme Rollen, *κω-*

φὰ πρόςωπα. Die **Bekleidung** entfaltete, dem ursprüng- 639
lichen Charakter des Kultus gemäfs, die fast weibische Fülle
der Asiatischen Gewandung: wesentliche Stücke sind der
lange bis zu den Füfsen in breiten Falten herabgehende Rock
(*χιτὼν ποδήρης*, *ξύστις*), prunkend in mannichfaltigen Far-
ben, gehoben durch einen reich gestickten, hoch sitzenden
Gurt (*μασχαλιστήρ*); das darüber geworfene purpurne Schlepp-
kleid oder der tragische Mantel (*σύρμα*, *palla*), dessen Kost-
barkeit ein goldner Saum erhöhte; der orientalisch wallende
Haaraufsatz (*ὄγκος*), nach Alter und Rollen eigens abgestuft;
die Stelzen des stiefelartigen Schuhes (*κόθορνος*, *ἐμβάτης*),
auf dessen dicken Sohlen (ein Gegenstück die leichten und
niedrigen *ἐμβάδες*, *socci* der Komödie) der Tragöde nur lang-
sam unter starkem Schall einher schritt; endlich wurden Brust
und Glieder reichlich wattirt und ausgepolstert (*σωμάτιον*),
besonders aber lange fest anschmiegende Aermel (*χειρῖδες*) ge-
braucht. Durch eine so künstliche Staffirung erhöht und gedehnt
stiegen die tragischen Figuren über das bekannte menschliche
Mafs hinaus, und die davon unzertrennliche Schwerfälligkeit
war ein Zug ihrer Würde; zum Theil wurde das scenische
Kleiderwesen durch das Ritual der Religion geheiligt, denn
wie es heifst diente das Kostüm der Eleusischen Priester,
denen Aeschylus manches Stück des theatralischen Putzes
entlehnte, dem Ungeschmack dieses steifen Mechanismus als
Vorbild. Neben dem erwähnten allgemeinen Bestand des
Kostüms fand einen breiten Spielraum namentlich im Satyr-
spiel die Nachahmung jener bunten und launenhaften Tracht
(*ποικίλα*), welche den Mitgliedern des Dionysischen Kreises
und anderer Naturdienste gehört. Den Abschlufs des fremd-
artigen Schmuckes machte die tragische **Maske**. Anders als
die komische, welche frazenhafte Phantasiegebilde oder Figu-
ren von momentaner Erfindung für den Bedarf ihrer vielge-
staltigen Charakteristik in raschem Wechsel vorführte, hatte
jene nach Rang, Persönlichkeit und Lebensalter eine Reihe
scharf geprägter Typen fixirt; indem sie daher die bekannten
Züge des Schauspielers verbarg, wurde der unpoetischen Neu-
gier und dem Vordrängen eitler Subjektivität aller Anlafs ent-
zogen. Ihr Ursprung geht auf den kunstlosen Brauch der 640

Bacchischen Lustbarkeit zurück: an Kelterfesten und ländlichen Umzügen, in denen die heiter erregte Volksmenge zu Ehren des Weingottes schwärmte, färbte man das Gesicht mit Weinhefen, dann als ein dramatisches Zwischenspiel aufkam, mehr kunstgerecht mit Mennig; auch bedeckte man in einer vorgeschrittenen Zeit des Dionysischen Kultes die Wangen mit Blättern und Halbmasken von Baumrinde. Aus anderen Beweggründen leitete weiterhin das dramatische Bedürfnifs zur Erfindung und charakteristischen Bemalung der linnenen Masken (προςωπεῖα), in der Tragödie durch Aeschylus, in der Komödie durch Maeson und Myllus befördert. Diese bezweckte ganz eigentlich eine Vermummung, zunächst um das Gehässige der Satire zu verstecken und die Persönlichkeit ihrer Urheber unkenntlich zu machen, dann auch um phantastische Karikaturen darzustellen; die tragische Maske dagegen erinnerte dafs diese Poesie sich in einer idealen Gesellschaft bewege, und wie sie den Schauspieler vom Publikum schied, so sollten auch die Zuschauer einen nicht alltäglichen Kreis phantasievoller Zustände sich im Geist vergegenwärtigen. Zugleich kam der grofse Raum des Griechischen Theaters in Betracht, welcher sovielen Tausenden nur ein vernehmliches Hören des mimischen Künstlers, der auf enger Bühne stand, nicht das deutliche Schauen seines Mienenspiels erlaubte. Wenn also vielleicht die Stärke der Stimme jenem Bedürfnifs entsprach, so mufste man doch auf den Ausdruck des individuellen Gefühls und die freie Gestikulation verzichten. Dadurch gewann der richtige charaktervolle Vortrag, der von affektirender Gefallsucht sich entfernt hielt; aber auch die Zurichtung der Maske, welche durch den weit geöffneten Mund und die bis zur Starrheit grell ausgeprägten Umrisse des Gesichts uns auffällt, dämpfte den Hang zum Ueberschreien und Auftreiben des Tons. Wesentlich blieb der Schauspieler im Verlauf des Dramas auf dieselbe Tracht, Haltung und Bildung des Gesichts angewiesen; nur zwang ihn der Gang des Stücks in Masken ein wenig seinen beharrlichen Typus (ἔνσκευα πρόςωπα) zu verlassen und die durch den Stoff gebotene Veränderung des Antlitzes durch eigens gearbeitete Masken (ἔκσκευα πρ.) auszudrücken.

3. Ein vollständiges Bild der alten Schauspielkunst, namentlich ihrer Technik, wird ungeachtet des reichen Materials noch immer vermifst. Manches was die persönlichen Verhältnisse betrifft erläutert Grysar *de Graec. tragoedia qualis fuit circum tempora Demosthenis*, Col. 1830. p. 23. sqq.; anderes was berühmte Schauspieler angeht bei v. Leutsch Grundr. d. Gr. Metrik p. 406. fg. Auf die Theorie und die Feinheiten der Aktion im Zusammenhang mit dem poetischen Text ist wol zuerst Aristoteles eingegangen. Der Grund aller hier befestigten Verhältnisse liegt in der freien, gleichsam weltlichen Stellung der Schauspieler, die von der Choregie unabhängig war; denn der Chorege hatte mit ihnen nichts zu schaffen und übernahm für sie keine Leistung, was nächst Heraldus von Böckh Staatsh. I. p. 487. erörtert worden. Wofern aber die Garderobe vom Choregen gefordert wurde (denn sonst findet sich nichts über eine Lieferung derselben), so pafst die vielbesprochene Stelle Plutarchs *Phoc.* 19. (Böckh p. 601.) wo ein eitler Schauspieler, der zweite oder dritte, der die Königin zu spielen begehrt, zugleich den Anspruch auf ein zahlreiches und prächtig kostümirtes Gefolge (*ὁ μὲν τραγῳδὸς εἰςιέναι μέλλων βασιλίδος πρόςωπον ᾔτει καὶ κεκοσμημένας πολλὰς πολυτελῶς ὀπαδοὺς τὸν χορηγόν*) erhebt. Die Hauptsache war und blieb, dafs alles hieher gehörige ursprünglich nur den Privatmann als Unternehmer des Dramas anging, vorzugsweise den Dichter, der auch zuerst selber agirte. Aristot. *Rhet.* III, 1, 3. *ὑπεκρίνοντο γὰρ αὐτοὶ τραγῳδίας οἱ ποιηταὶ τὸ πρῶτον.* Ergänzend *Vita Sophoclis*: *πρῶτον μὲν καταλύσας τὴν ὑπόκρισιν τοῦ ποιητοῦ διὰ τὴν ἰδίαν ἰσχνοφωνίαν· πάλαι γὰρ καὶ ὁ ποιητὴς ὑπεκρίνετο.* Weit länger hat die alte Komödie beide Thätigkeiten in derselben Person vereinigt. Daran hängt unmittelbar das herkömmliche *διδάσκειν* mit den verwandten Formeln: Böttiger *Quid sit docere fabulam, prolusiones duae*, Weim. 1795. 96. Opusc. p. 284. sqq., wie gewöhnlich mehr Kollektaneen und Antiquitäten der Dramaturgie als bestimmte Anschauungen des fraglichen Objekts; den Dichter hat er sogar als Schulmeister im Kreise seiner memorirenden Akteurs sich gedacht p. 295. Hauptst. Harpocr. v. *διδάσκαλος* (cf. Etym. M.): *ἰδίως διδασκάλους λέγουσι τοὺς ποιητὰς τῶν διθυράμβων ἢ τῶν κωμῳδιῶν ἢ τῶν τραγῳδιῶν. — πολὺ δ᾽ ἐστὶ κἀν τῇ ἀρχαίᾳ κωμῳδίᾳ τοὔνομα ἐπὶ τούτου τοῦ σημαινομένου.* Hiernach *διδασκαλία, mise en scène*, Aufführung oder Stück (*V. X. Oratt.* p. 839. D. daher *ἐκ ποίης ἠδὲ διδασκαλίης*; Dioscorid. *Ep.* 28, 8.), üblicher von Chroniken des Theaters und Werken über dramatische Litteratur. Man erwartet freilich von Leseproben oder einer Unterweisung zu hören, wie sie der tragische Dichter seinen Schauspielern ertheilen konnte; doch findet man nichts erwähnt, sondern sobald eine Technik der Schauspielkunst hervortrat und 641

ihre Selbständigkeit wuchs, zog der Dichter sich zurück, und in kurzem fällt sein Einflufs auf die Dramaturgie weg. Es blieb ihm nur übrig die vorhandenen Kräfte der Schauspie-
642 ler bei seinen Dramen abzuschätzen und ihnen die Hauptrollen anzupassen; etwa wie neuere Komponisten zu Gunsten vorzüglicher Sänger ihre Arien und Rollen schreiben. In dieser Weise verstand Sophokles, was sein Biograph sagt, *πρὸς τὰς φύσεις αὐτῶν (τῶν ὑποκριτῶν) γράψαι τὰ δράματα.* Daher gehörten den Tragikern einzele Schauspieler fast ausschliefslich: so dem Aeschylus Kleander und Mynniskos (intpp. Arist. *Poet.* 27, 4. vgl. p. 31.), dem Sophokles angeblich Tlepolemus und Klidemides; sicher aber ist dafs die gefeierten Virtuosen zwischen Sophokles und Euripides sich theilten und vorzugsweise Rollen der alten Tragödie spielten, wie Polus und Theodorus, Aristodemus und Neoptolemus.

4. Ordnungen und künstlerische Stufen der Schauspieler. Bekannt und klar ist die dreifache Abstufung derselben, nebst den daran geknüpften Phrasen und bildlichen Ausdrücken, *δεύτερα λέγειν* gleich *assentari, secundas agere in republica, τρίτα λέγειν* den untersten Rang haben; ebenso bekannt dafs Sophokles den dritten Schauspieler (Vita Soph. und Suidas, *οὗτος πρῶτος τρισὶν ἐχρήσατο ὑποκριταῖς καὶ τῷ καλουμένῳ τριταγωνιστῇ*) aufbrachte, Aeschylus aber am Schlufs seiner S. Th. und noch mehr in seinen letzten Stücken davon einigen Gebrauch machte. Vgl. oben p. 34. *Diog.* III, 56. *ὕστερον δὲ Θέσπις ἕνα ὑποκριτὴν ἐξεῦρεν — καὶ δεύτερον Αἰσχύλος, τὸν δὲ τρίτον Σοφοκλῆς, καὶ συνεπλήρωσαν τὴν τραγῳδίαν.* Hauptstellen bei Valesius *in Harpocr.* p. 293. sq., von Böttiger verarbeitet in der antiquarischen Dissertation *De actoribus primarum, secundarum et tertiarum partium in fabulis Graecis*, Weimar 1797. Opusc. p. 311. sqq. Ein vierter Schauspieler wurde vermieden: *nec quarta loqui persona laboret Hor. A. P.* 192. cf. *Diomed.* III. p. 488. *μετεσκεύασται ὁ ἐξάγγελος εἰς Πυλάδην, ἵνα μὴ δ' λέγωσι Schol. Aesch. Cho.* 892. Wo man ihn zu finden meinte, sprach man von einer beiläufigen Leistung des *choragium* oder dem *παραχορήγημα.* Diesen seltnen Fall berührt Pollux IV, 110. (nach Bekker) *ὁπότε μὴν ἀντὶ τετάρτου ὑποκριτοῦ δέοι τινὰ τῶν χορευτῶν εἰπεῖν ἐν ᾠδῇ, παρασκήνιον καλεῖται τὸ πρᾶγμα, ὡς ἐν Ἀγαμέμνονι Αἰσχύλου· εἰ δὲ τέταρτος ὑποκριτής τι παραφθέγξαιτο, τοῦτο παραχορήγημα ὀνομάζεται, καὶ πεπρᾶχθαί φασιν αὐτὸ ἐν Μέμνονι Αἰσχύλου.* Er meint die Choephoren. In dieser durch Dittographie verfälschten Notiz wird mit Hermann Opusc. VII. p. 346. das frühere Citat zu tilgen, weiterhin aber *ἐν Ἀγαμέμνονι Αἰσχύλου* herzustellen sein; auf einen *Μέμνων* ist kein Verlafs, sondern dies könnte nur eine Variation des Titels Psychostasia gewesen sein, vergl. Nitzsch Sagenpoesie p. 617. Die

Scholien berühren zuweilen aber ohne Nutzen den Gebrauch der Komiker, *Schol. Arist. Ran.* 211. *Pac.* 113. Nicht blofs eine drinnen oder hinter der Bühne einfallende Stimme wird bei den Komikern als Parachoregem gegolten haben, sondern und mehr noch das pikante gelegentliche Wort eines Choreuten, welcher den Dialog abrunden half. Der Art sind in des Aristophanes *Equites* (um von v. 234. zu schweigen, wo jeder leicht sieht dafs statt des nicht mehr vortretenden Nikias der Wursthändler reden müsse) die jetzt unter dem Namen Demosthenes, der doch längst ausgespielt hat, eingestreuten scherzhaften Einfälle v. 282. fg. 319—321. 375—381. 436. die sich für ein Mitglied des Chores ganz wohl schickten, und selbst der auf Demosthenes gemünzte Sarkasmus in den drei Versen 1259—61. konnte füglich von einem aus dem Chor übernommen werden. Sonst läfst sich nächst den drei Schauspielern keine überschüssige Person annehmen, und wenn C. F. Hermann *de distrib. person.* p. 66. die Voraussetzung, dafs Herolde vom Schauspielertrupp gesondert waren, mit Eust. *in Il. ι.* p. 780, 49. (*οἱ δὴ κήρυκες — ἀργὰ καὶ νῦν παρειςάγονται πρόςωπα, ὁποῖα πολλὰ καὶ ὕστερον καθ' ὁμοιότητα ποιοῦσιν οἱ σκηνικοί*) begründet, so sucht man doch umsonst nach einem Gewährsmann für das Wort des Eustathius. Das Verhältnifs und Ensemble der drei Spieler wird aber dadurch bedingt, dafs Protagonist Deuteragonist Tritagonist in festem Range, mit bestimmten Attributen gegeben, dann dafs die Protagonisten jedem der drei certirenden Dichter durch das Loos zugetheilt waren; den Schauspieler der einmal gesiegt 643
hatte, wählte man ohne Loos nach freier Verständigung. Hesychius v. *Νέμησις ὑποκριτῶν* (mit Suidas übereinstimmend): *οἱ ποιηταὶ ἐλάμβανον τρεῖς ὑποκριτὰς κλήρῳ νεμηθέντας, ὑποκρινομένους τὰ δράματα· ὧν ὁ νικήσας εἰς τοὐπιὸν ἀκρίτως παρελαμβάνετο*, wo Hemsterhuis *in Luciani Timon.* 51. Konj. *παρελάμβανε* hart und unnöthig ist, da der siegende Schauspieler unmittelbar neben seinem Dichter gedacht wird. Ob hier der *Προαγὼν* (Bergk *in Arist. fragm.* p. 1137.) ein Probespiel war, bleibt ungewifs. Der Dichter fand also die Drei zu seiner Verfügung vor, und versah sie nach ihren Gaben, wie man namentlich von Sophokles erwähnt, mit den schicklichen Pensa. Die jüngeren Philosophen haben dieses Verhältnifs zwischen Dichter und Schauspielern oft und gut benutzt, wenn auch mit ungenauer Angabe der Rollen, um figürlich den Satz klar zu machen, dafs jeder die Rolle welche Gott ihm in dieser Welt auftrug zu spielen, dafs er sie fern von Eitelkeit klug durchzuspielen habe: Maximus Tyr. VII. *init.* Synesius *de provid.* p. 106. Simplicius *in Epictet.* c. 23. und besonders Plotin. III, 2. p. 484. *Creuz.* — *ὥςπερ ἐν δράμασι τὰ μὲν τάττει αὐτοῖς ὁ ποιητής, τοῖς δὲ χρῆται οὖσιν ἤδη· οὐ γὰρ αὐτὸς πρωταγωνιστὴν οὐδὲ δεύτερον*

οὐδὲ τρίτον ποιεῖ, ἀλλὰ διδοὺς ἑκάστῳ τοὺς προςήκοντας λόγους ἤδη ἀπέδωκεν ἑκάστῳ, εἰς ὃ τετάχθαι δέον. Kaum wagt man aus diesen Worten zu schliefsen dafs noch in der Kaiserzeit die alte Subordination fortdauerte. Der Protagonist gebot über den zweiten und dritten Spieler, die sich ihm als ihrem Dirigenten förmlich verdungen hatten, ihm zu Gunsten selbst mit ihrem besseren Organ weniger hervortreten wollten (Cic. *Divin. in Caecil.* 15.), er dagegen übernahm die schwierigste, dem Künstler dankbarste Rolle, vorzugsweise die Titelrolle, wenn er auch im Stück gerade nicht den ausgezeichnetsten Rang besafs. Letzteres meint, wiewohl in nicht ganz genauer Ausführung, Plut. *Lysand.* 23. *οἷον ἐν τραγῳδίαις ἐπιεικῶς συμβαίνει περὶ τοὺς ὑποκριτάς, τὸν μὲν ἀγγέλου τινὸς ἢ θεράποντος ἐπικείμενον πρόσωπον εὐδοκιμεῖν καὶ πρωταγωνιστεῖν, τὸν δὲ διάδημα καὶ σκῆπτρον φοροῦντα μηδ' ἀκούεσθαι φθεγγόμενον*: cf. *Cic. p. Fl.* 27. Ihm die nächste Stelle hatte der zweite Spieler; der Tritagonist figurirt in den einfachsten oder mittelmäfsigen Rollen, von Boten oder Königen, die sich eher verhunzen liefsen: Demosth. *F. L.* p. 418. *ἴστε γὰρ δήπου τοῦθ' ὅτι ἐν ἅπασι τοῖς δράμασι τοῖς τραγικοῖς ἐξαίρετόν ἐστιν ὥςπερ γέρας τοῖς τριταγωνισταῖς τὸ τοὺς τυράννους καὶ τοὺς τὰ σκῆπτρα ἔχοντας εἰςιέναι.* Mit wie grofsartiger Verachtung diese Heldenrollen des untersten Spielers angesehen wurden, zeigt der Redner *de Cor.* p. 288. cf. *Luc. Necyom.* 16. Ein solcher mochte, blofs nach dem Range der Personen im Stück betrachtet, immerhin höher stehen als die vielleicht scenisch geringere Person des Hauptspielers; dies würde man auch ohne Plut. *praec. polit.* p. 816. f. leicht verstehen. Im allgemeinen gilt der Satz, den Ariston von Chios nach Diog. VII, 160. aussprach, ein guter Schauspieler müsse den Thersites gleich geschickt wie den Agamemnon geben. Grofse Künstler aber wie Theodorus waren auch so sehr eifersüchtig auf den Beifall des Publikums, dafs sie um den frischesten Eindruck vorweg zu nehmen und an ihre Person zu fesseln die zuerst vortretenden Nebenrollen spielten: Arist. *Politt.* VII. *extr.* *οὐθενὶ γὰρ πώποτε παρῆκεν ἑαυτοῦ προειςάγειν οὐδὲ τῶν εὐτελῶν ὑποκριτῶν, ὡς οἰκειουμένων τῶν θεατῶν ταῖς πρώταις ἀκοαῖς.* Dafs eben die Meister selbst zu den untergeordneten Rollen sich herabliefsen, dies setzt eine nicht gewöhnliche Durchbildung der scenischen Kunst voraus: wie Gervinus auf Anlafs der gleichen Sitte im altenglischen Theater bemerkt, gab dies dem Ganzen in allen seinen Gliedern Harmonie und sicherte gleichmäfsig den künstlerischen Eindruck. Der Tritagonist dient für Geld als *μισθωτός*, Demosth. *de Cor.* p. 314. und sogar als einen Hungerleider bespöttelt ihn *Luc. Navig. extr.* und *Icaromen.* 29. *γελοῖον ἀνθρώπιον ἑπτὰ δραχμῶν ἐς τὸν ἀγῶνα μεμισθωμένον.* Es klingt daher wenig wahrscheinlich dafs

diese tragischen Königsrollen einmal auch an den Protagonisten
gekommen wären; Lucian *Necyom.* 16. *Apol. merc. cond.* 5. spricht 644
entweder rhetorisch oder nimmt es mit den Namen nicht genau.

Dies sind die Elemente der Rollenvertheilung, welche Müller Gr. L. G. II. 57. ff. durch Einmischung fremdartiger ästhetischer Motive verwirrt; die praktische Durchführung in den einzelen Stücken ist weniger klar und erst in unserer Zeit erörtert worden. Berührt hatte sie Lachmann *de mensura tragg.* vorn; gründlich wurde diese Frage zuerst behandelt von C. F. Hermann *de distributione personarum inter histriones in tragg. Graecis*, Marb. 1840. 8. und in einer weitschweifigen Beurtheilung der Schrift, J. Richter die Vertheilung der Rollen unter d. Schauspieler d. Gr. Trag. Berl. 1842. in den Berl. Jahrb. 1843. März. Ein Nachtrag C. Beer über die Zahl der Schauspieler bei Aristophanes, Leipz. 1844. Manches bleibt hier in Einzelheiten paradox, doch ist solches für die allgemeine Verfassung von minderem Belang; am leichtesten versteht man das Umkleiden der Schauspieler, die sofort eine neue Rolle übernehmen sollten, analog der Praxis auf Englischen Bühnen, wovon Elmsley *Class. Journ.* T. 8. p. 443. sq. hinter dem Leipziger Abdruck der Marklandischen Suppl. p. 242. *Schol. Eurip. Ph.* 93. *Aesch. Cho.* 892. und von der Komödie Aristides T. I. p. 351. *οὐδ' ὥςπερ ἐπὶ σκηνῆς στρατιώτης μετεσκεύασται, ὃς ἀρτίως ἦν γεωργός.* Als herkömmliche Aussteuer und Staffage namentlich des Heldenspielers gelten lautlose Trabanten, wie Sklaven die im täglichen Leben einen vornehmen Herrn begleiteten, *δορυφορήματα*, und auch die Komödie gebraucht fleifsig stumme Personen, *κωφὰ πρόςωπα* (Lucian erwähnt mifsbräuchlich sogar *κωμικὰ δορυφορήματα*), sodann Plato, der sie zur scenischen Ausstattung seiner Dialoge verwendet und zum Symbol einer grofsen Gesellschaft macht: Herm. *in Lucian. conscr. hist.* p. 23. Die Muthmafsung von Böttiger Furienmaske p. 125. dafs dieses Gefolge blofs angezogene Puppen gewesen, widerlegt Böckh *Gr. trag. princ.* p. 94. sqq. Solche Statisten mufste wol der Chorege stellen. Merkwürdig Hippokrates im *Νόμος* zu Anfang: *ὁμοιότατοι γάρ εἰσιν οἱ τοιοίδε τοῖσι παρειςαγομένοισι προςώποισιν ἐν τῇσι τραγῳδίῃσιν· ὡς γὰρ ἐκεῖνοι σχῆμα μὲν καὶ στολὴν καὶ πρόσωπον ὑποκριτοῦ ἔχουσιν, οὐκ εἰσὶ δὲ ὑποκριταί κτλ.* Vor anderen originel ist die stumme Rolle der Alkestis im Stück des Euripides, wo sie gegen Ende verhüllt in halb komischer Weise vorgeführt wird, vermuthlich durch irgend einen Statisten dargestellt. Dieses Drama, von dem wir wissen dafs es den Rang eines Satyrspiels einnehmen sollte, hat überdies gleich dem Kyklops einen schlichten Dialog, der ungeachtet der nicht kleinen Zahl wechselnder Personen von nur zwei Schauspielern agirt wurde; denn ein dritter Theilnehmer am Gespräch Eumelus hat eine kurze lyrische Rolle,

die wol einem der Choreuten zufiel. Endlich das Spielhonorar: ein solches läfst sich wenigstens für den Protagonisten nicht annehmen. Alle sonstige Notizen bei Böckh Staatsh. I. 132. (170. 2. Ausg.) betreffen eine jüngere Zeit; aus Isocr. *de antid.* 157. aber wird nichts entnommen, und die Notiz worauf Wieseler Satyrsp. p. 576. sich beruft, in der *Vita Aeschyli*, οὓς τὸ κοινὸν ἔτρεφεν, stammt nicht aus dem codex Mediceus sondern aus den jungen Zusätzen bei Robortellus. Allerdings empfing Aristodemus ein Talent für sein Spiel: Gracchus *ap. Gell.* XI, 10. *uti in terra Graecia, quo in tempore Graecus tragoedus gloriae sibi ducebat talentum magnum ob unam fabulam datum esse, homo eloquentissimus civitatis suae Demades ei respondisse dicitur: Mirum tibi*
645 *videtur, si tu loquendo talentum quaesisti? ego ut tacerem, decem talenta a rege accepi;* welches Witzwort dem Demosthenes ein Kapitel vorher beigelegt wird, sowie in *Vitt. X. Oratt.* p. 848. B. aber mit Nennung des Polus; doch gab ihm diesen Lohn, den er selbst als einen ungewöhnlichen bezeichnet, nicht Athen sondern König Philipp, der ihn als seinen Gesandten oder Unterhändler (cf. Aeschin. *F. L.* p. 30.) gebrauchte. Alexander war es wol der zuerst (Plut. Alex. 29.) den Schauspielern eine gewinnreiche Laufbahn eröffnete.

Aber unbestritten ist die Wichtigkeit der Protagonisten und ihr Einflufs auf das Schicksal der Tragödien: ein Punkt den Welcker d. Gr. Trag. p. 910. fg. und sonst nicht unbemerkt gelassen hat. Zwar was Aristoteles sagt *Rhet.* III, 1, 4. τὰ μὲν οὖν ἆθλα σχεδὸν ἐκ τῶν ἀγώνων οὗτοι λαμβάνουσι· καὶ καθάπερ ἐκεῖ μεῖζον δύνανται νῦν τῶν ποιητῶν οἱ ὑποκριταί κτλ. kann unmöglich den paradoxen Gedanken enthalten „dafs die Schauspieler der Zeit besser waren als die Dichter," sondern, dafs sie mehr als jene bedeuteten, und deren Schicksal so gut als das Publikum in der Gewalt hatten. Hier wie sonst in alter und neuer Zeit glänzte ja die Schauspielkunst, als die Blüte der dramatischen Poesie vorüber war. Darum fanden selbst gute Tragiker sich bewogen zu Gunsten derselben Episodien einzulegen und Partien auszuspinnen, *Poet.* 9. — ἀγωνίσματα γὰρ ποιοῦντες καὶ παρὰ δύναμιν παρατείναντες πολλάκις διαστρέφειν ἀναγκάζονται τὸ ἐφεξῆς. Im übrigen erhellt dafs die Schauspieler mit Takt und praktischer Einsicht die Dichter und ihre Stücke aussuchten und den Text ihrer Neigung anpafsten. Sie wählten nach den Graden der λέξις ἀγωνιστική, nach den Höhepunkten des Ethos und Pathos, διὸ καὶ οἱ ὑποκριταὶ τὰ τοιαῦτα τῶν δραμάτων διώκουσι *Rhet.* III, 12, 2. Theodorus und Aristodemus spielten wohl die Antigone, nicht aber des Euripides Phoenix, Demosth. *F. L.* p. 418. Bekannt sind die Worte: *illi enim non optimas sed sibi accommodatissimas fabulas eligunt. qui voce freti sunt, Epigonos Medumque; qui gestu, Mela-*

nippam, Clytaemnestram etc.; diesen Satz belegt *Cic. de Off.* I, 31. mit Beispielen der berühmtesten Römischen Tragöden. Ueberhaupt galten Stücke des Sophokles und Euripides, nicht aber des Aeschylus (wofür Welcker auf *Plut. Symp.* IX, 1. sich beruft): im allgemeinen zeugt dafür auch Plut. *Demosth.* 7. welche Stelle belehrender und zuverläfsiger ist als Luc. *Iov. tragoed.* 41. Polus zeichnete sich in der Elektra und im Oedipus auf Kolonos aus, Theodorus in der Merope und den Troerinnen, Plut. *Pelop.* 29. genauer als Aelian. *V. H.* XIV, 40. Dafs man nun auch von öffentlicher Seite jedem Uebergriff der Schauspieler durch gesetzliche Schranken zu begegnen suchte, war vielleicht damals nach mancher Erfahrung nöthig geworden, aber auch jetzt würden wir eine solche Mafsregel begreifen und verständlich finden. Darauf ging der Plan des Redners Lykurg, wiewohl die Worte in *Vitt. X. Oratt.* p. 841. F. (s. oben p. 27.) ganz anders klingen: *εἰςήνεγκε δὲ καὶ νόμους — τὸν δὲ* 646
ὡς χαλκᾶς εἰκόνας ἀναθεῖναι τῶν ποιητῶν, Αἰσχύλου Σοφοκλέους Εὐριπίδου, καὶ τὰς τραγῳδίας αὐτῶν ἐν κοινῷ γραψαμένους φυλάττειν καὶ τὸν τῆς πόλεως γραμματέα παραναγινώσκειν τοῖς ὑποκρινομένοις· οὐκ ἐξεῖναι γὰρ αὐτὰς ὑποκρίνεσθαι. Der scheinbare Wortverstand, man habe die Stücke der drei Meister, in dem Augenblick wo sie durch Standbilder und Revision ihrer Werke geehrt wurden, nicht mehr spielen sollen, lief zwar augenscheinlich der gemeinen Logik und dem ganzen Zusammenhang zuwider, hat aber früher so viel Unruhe gestiftet, dafs man eifrig mit gelehrten Belegen (Böckh zu Ende der Schrift *de Gr. trag. pr.* und Grysar zu Anfang seines Programms) die stete Fortdauer jener Tragiker auf den Theatern nachzuweisen sich mühte. Man durfte doch sicher vom Gesetz nur eine praktische Bestimmung, eine Modalität erwarten, ohne die kein Schauspieler agiren sollte; soweit war *παρ' αὐτὰς* ein glücklicher aber unzureichender Vorschlag von Wyttenbach. Hierauf aber baut Heinrich seine Konjektur *οὐ γὰρ ἐξεῖναι παρ' αὐτὰς ὑποκρίνεσθαι*, worin der nicht klar ausgedrückte Sinn liegen mufs „denn kein Spieler solle von den urkundlichen Exemplaren der Tragödien abweichen"; wofür er mit anderen voraussetzt, dafs der Staatssekretär (eine furchtbare Aufgabe) während der Aktion selbst (während der Probe meint Nissen *de Lycurgi vita* p. 88.) nachlas; als ob hiedurch der möglichen Interpolation vorgebeugt oder eine polizeiliche Strafe verhängt wäre. Welcker p. 908. der die Unstatthaftigkeit einer so nutzlosen Mafsregel begriff, erklärt die *vulg.* „denn es solle forthin nicht ohne dies frei stehen die Tragödien zu spielen wie bisher," hart genug, indem er der sonst praktischen Annahme folgt, dafs der Grammateus dem Schauspieler, der sich meldete, das Staatsexemplar vorgelesen, so dafs jener es mit dem seinigen verglich; aber *παρανα-*

γινώσκειν bedeutet nur das Vergleichen mittelst einer *recognitio*, das Kollationiren, wo der Dativ unzuläſsig (Aeschin. *F. L.* 135. Lobeck *in Phryn.* p. 218.), daher in sarkastischem Gegensatz Demosth. *de Cor.* p. 315. *Φέρε δὴ καὶ τὰς τῶν λειτουργιῶν μαρτυρίας . . ὑμῖν ἀναγνῶ· παρ' ἃς παρανάγνωθι καὶ σύ μοι τὰς ῥήσεις ἃς ἐλυμαίνου, ἥκω λιπὼν κτλ.*, das heiſst, denen gegenüber magst du zur Parallele die von dir verhunzten Rollen deklamiren. Ein Vorschlag von Kayser, *καὶ οὐκ ἐξεῖναι π. αὐτὰς ὑ.*, sondert obenein nicht scharf genug die Haupt- und Nebenbestimmung. In jedem Fall sieht man daſs der Verfasser etwas nachläſsig *αὐτὰς* auf den revidirten Text bezieht. Allen Bedenken wird daher mit einer leichten Emendation begegnet, welche Sekretär und Schauspieler wohl bestehen läſst: *καὶ τὸν τῆς πόλεως γραμματέα παραναγινώσκειν, τοῖς δ' ὑποκρινομένοις οὐκ ἐξεῖναι παρ' αὐτὰς ὑποκρίνεσθαι*, jener sollte die Texte der Tragiker einer Revision unterwerfen, die Schauspieler aber nur nach den revidirten oder daraus abgeleiteten Exemplaren (wie ehemals die Rhapsoden nach Solons *ὑποβολή*) spielen. Uebrigens scheint es blieb der Zweck des Lykurg unerfüllt; doch läſst sich aus der Erzählung von Galenus *in Hippocr. Epidem.* III, 2. T. XVII. 1. p. 607. *Lips.* die Heyne *Opp.* I. p. 127. benutzt, kein bestimmtes Ergebniſs ziehen. Wäre die beabsichtigte diplomatische Revision noch am Schluſs des klassischen Zeitalters zu Stande genommen, so hätte der Text einen Grad der
647 Sicherheit erlangt, und doch fehlte dieser z. B. dem Aeschylus schon bei den Alexandrinern, noch mehr aber den gröſsten und besten Chorgesängen. Jetzt erregen daher die Interpolationen der Schauspieler als ihr bleibendes Denkmal unser Interesse: sie sind ein wichtiges, wenn auch bisher nicht methodisch festgesetztes Moment der Kritik seit den ersten Versuchen Valckenaers an den Phoenissen geworden. Alte Bemerkungen hierüber bei Valck. *in Phoen.* 1286. Böckh *de Gr. trag. princ.* p. 14. sq. vgl. Welcker p. 1313. und noch zuletzt Wunder *Em. in Soph. Trach.* p. 164. sq., woraus erhellt daſs man auch von Kleinigkeiten der üblichen Recitation (wie *Schol. E. Med.* 85.) Kenntniſs nahm, und die Licenzen der Schauspieler ebenso sehr in Einzelheiten als in Einmischung von Reminiscenzen erkannte; planmäſsige Verfälschung im Groſsen oder in starken Massen haben die Alten nicht angenommen. Es ist schwer zwischen den Zusätzen der Nachdichter, der Schauspieler und der gelehrten Leser oder der Grammatiker eine Grenze zu ziehen. Darüber wird künftig sicherer sich urtheilen lassen, wenn eine zusammenhängende Forschung über Interpolationen im Euripides, welcher den reichsten Stoff einschlieſst, gelungen sein sollte. Wir dürfen aber wol glauben daſs Sentenzen, Moral

und schmückende Zuthaten hauptsächlich aus dem Munde der Schauspieler geflossen sind.

Ueber die Schulzucht und künstlerische Disciplin der Schauspieler erfahren wir gerade soviel, dafs uns ein Schlufs auf einen gröfseren Umfang dieser Propädeutik gestattet ist. Hesychius und Phot. v. *Μελιτέων οἶκος: ἐν τῷ τῶν Μελιτέων δήμῳ οἶκός τις ἦν παμμεγέθης, εἰς ὃν οἱ τραγῳδοὶ (φοιτῶντες) ἐμελέτων.* Vielleicht diente hiezu das von Pollux benannte Gebäude *χορὸς* IX, 41. Des *φωνασκὸς* welcher die Künstler zur Durchbildung der Stimme (*πλάττειν φωνήν* Casaub. *in Pers.* p. 63.) für angemessene Recitation anleitete, ist in Th. I. p. 21. gedacht worden. Auf die *pronunciatio* legte Demosthenes (*Quintil.* XI, 3, 6.) das gröfste Gewicht und er lernte hierin von Schauspielern, Plut. *Dem.* 7. *Vitt. X. Oratt.* p. 844. E. Die Griechen waren dort und in der Gestikulation weit lebhafter und individueller, erzielten auch mehr den Effekt als die Römer, wie man aus dem ganzen erwähnten Kapitel Quintilians abnimmt; sie unterwarfen sich überdies einer strengeren und mehr langwierigen Technik. Cic. *de Orat.* I, 59. *Quid est oratori tam necessarium quam vox? tamen me auctore nemo dicendi studiosus Graecorum more tragoedorum voci serviet, qui et annos complures sedentes declamitant et cotidie antequam pronuncient vocem cubantes sensim excitant, eandemque cum egerunt sedentes ab acutissimo sono usque ad gravissimum sonum recipiunt et quasi quodam modo colligunt.* Aristot. *Probl.* 11, 22. *καὶ πάντας ἂν ἴδοιμεν τοὺς φωνασκοῦντας, οἷον ὑποκριτὰς καὶ χορευτὰς καὶ τοὺς ἄλλους τοὺς τοιούτους, ἕωθέν τε καὶ νήστεις ὄντας τὰς μελέτας ποιουμένους.* Davon gelegentlich *Galenus de comp. medicamentorum*, vgl. Lessing Theatr. Bibl. 3. p. 135. ff. Selbst noch kurz vor dem Auftreten übte man die Stimme, *ἀποπειρώμενος τῆς φωνῆς* *Poll.* IV, 88. Von der Stärke der Deklamation (darauf spielt Diog. Laert. VII, 20. an) sind Andeutungen in Aesch. *S. Th.* 169. sqq. Eurip. *Hec.* 1109. enthalten. Einen Zug der leiblichen Kasteiung, welcher auch Tragöden sich unterwarfen, gibt Plut. *Symp.* IX, 1. *ἐμνήσθη τε καὶ τῆς Θεοδώρου τραγῳδοῦ γυναικός, οὐ προςδεξαμένης αὐτὸν ἐν τῷ συγκαθεύδειν ὑπογύου τοῦ ἀγῶνος ὄντος·* 648 *ἐπεὶ δὲ νικήσας εἰςῆλθε πρὸς αὐτήν, ἀσπασαμένης καὶ εἰπούσης, Ἀγαμέμνονος παῖ, νῦν ἐκεῖν᾽ ἔξεστί σοι.* Für die Stärke des Gedächtnisses zeugt schon das Mangeln eines Souffleurs. Ein solcher konnte weder auf der Bühne (wie Böttiger *Opp.* p. 292. sah) seinen Platz finden noch hat die Sprache dafür ein Wort gebildet. Zwar glaubte Meineke, dem Hermann *Opp.* V. p. 304. und andere beitraten, auf den Ausdruck *ὑποβολεὺς* aus Plut. *praec. polit.* p. 813. E. sich berufen zu können, die Worte nemlich: *ἀλλὰ μιμεῖσθαι τοὺς ὑποκριτάς, πάθος μὲν ἴδιον καὶ ἦθος καὶ ἀξίωμα τῷ ἀγῶνι προςτιθέντας, τοῦ δὲ ὑποβολέως ἀκούον-*

τας καὶ μὴ παρεκβαίνοντας τοὺς ῥυθμοὺς καὶ τὰ μέτρα τῆς διδομένης ἐξουσίας ὑπὸ τῶν κρατούντων. Allein der deutlich ausgesprochene Gegensatz, dafs ein Politiker zwar mit Selbständigkeit seine Rolle durchspielen, aber auch gegenüber höheren oder wetteifernden Gewalten eine Selbstbeschränkung sich auferlegen müsse, verräth nur eine Anspielung auf den Phonasken: wir wissen dafs ein solcher den C. Gracchus durch einen Ton seines Instrumentes an Mäfsigung erinnerte, Plut. *Ti. Gr.* 2. *Gell.* I, 11. u. a. Es wird der *monitor* der Römischen Bühne sein, den Grysar über das Canticum in d. Sitzungsberichten der phil. hist. Cl. d. Wiener Akad. XV. p. 372. vergleicht. Frauenrollen: Darstellung des Polus *Gell.* VII, 5. Ueber den Eindruck dieser Mimik Goethe „Frauenrollen auf dem Römischen Theater durch Männer gespielt" Werke 38. p. 174. Das Prädikat γυναικόφωνος bei Pollux IV, 114. hat hierauf keinen Bezug. Charakteristisch ist was über die Geschmeidigkeit des Theodorus im Wechsel der Stimme nach Verschiedenheit der Rollen anmerkt Aristot. *Rhet.* III, 2, 4. οἷον ἡ Θεοδώρου φωνὴ πέπονθε πρὸς τὴν τῶν ἄλλων ὑποκριτῶν· ἡ μὲν γὰρ τοῦ λέγοντος ἔοικεν εἶναι, αἱ δ' ἀλλότριαι, cf. Ps. Plut. *de aud. poett.* p. 18. C. Endlich die Moralität der Schauspieler: wie früh sie verrufen war zeigt Aristoph. *Nub.* 1092. Aristoteles aber *Probl.* 30, 10. (citirt von *Gell.* XX, 4.) beantwortet die Frage, Διὰ τί οἱ Διονυσιακοὶ τεχνῖται ὡς ἐπὶ τὸ πολὺ πονηροί εἰσιν; nicht in einerlei Weise. Was Plato bemerkt, dafs wer Charaktere jeder Art und sittliche Situationen sogut als das Gegentheil darzustellen sich gewöhne, selber charakterlos werde, trifft mehr die Kunst als das Individuum. Dagegen wäre nicht rathsam die Notiz bei Hesych. v. Ἀριστόδημος hieher zu ziehen; cf. Meineke *Com.* II. p. 104. Uebrigens nahmen die Schauspieler an den bedeutenden Mitteln der klassischen Bildung theil, wie man aus Plut. *Demosth.* 28. schliefsen darf.

Vom Kostüm Hauptstelle (seine Quelle war des Eratosthenes Σκευογραφικός) Pollux IV, 115—120. περὶ ὑποκριτῶν σκευῆς, und die Fortsetzung IV, 133—142. περὶ προσώπων τραγικῶν καὶ σατυρικῶν. Von mehreren Punkten Böttiger über die Furienmaske, Genelli Theater zu Athen p. 81. ff. vgl. mit den bündigen Umrissen Müller Gesch. d. Gr. Litt. II, 41—44. Schöne *de personarum in Euripidis Bacchabus habitu scenico*, L. 1831. und vor anderen Wieseler Satyrspiel p. 630. ff. und sonst, wo die Theile der scenischen Tracht genauer bestimmt werden, Bekleidung der Schenkel ἀναξυρίδες, gepolstertes Wams σωμάτιον, Aermel oder χειρῖδες (p. 750.) und anderer gewählter Schmuck, wodurch man die göttlichen Gestalten in ihrer grofsen Verschiedenheit vom Haupt bis zu den Füfsen ideal darzustellen suchte. Ferner für das Detail der Masken: Böttiger *de personis scenicis, vulgo larvis*, Weimar 1794. *Opusc.* p. 220—234. und (v. Köh-

ler) Masken, ihr Ursprung und neue Auslegung einiger der merkw. auf alten Denkm. Petersb. 1833. 4. (aus d. Abhandl. d. Petersb. Akad. d. Wiss.) wo das erheblichste Material für Antiquitäten der Dionysischen kunstlosen und künstlichen Masken 649
zugleich mit charakteristischen Bildern der frühesten Masken vereinigt ist. Vollständige Uebersicht der Masken mit den Nachweisen bei Wieseler Theatergebäude Taf. 5. und p. 40. ff. Den alten Laubmasken der Griechen gleicht die Laubeinkleidung oder Laubhülle, in der ehemals statt einer Larve Knaben bei Deutschen Frühlings- und Sommerfesten erschienen: Grimm Deutsche Mythol. p. 744. ff. Denkmäler und Stellen zeigen hinlänglich dafs nicht die Färbung mit Mennig, Most und ähnlichen Anzeichen der festlichen Stimmung (wie *Suid. v.* Θέσπις erzählt) einen Uebergang zu den dramatischen Masken bildete, sondern die Sitte der Autokabdalen, Ithyphallen und der verwandten Gefolgschaft des Bacchus (*Ath.* XIV. p. 622. B.), Wangen und Kinn mit Larven aus symmetrisch gelegten Pflanzenblättern und aus Baumrinden zu bedecken; Leinwandblätter sind später an deren Stelle getreten. Durch die Masken (meint *Gell.* V, 7.) wollte man die Stimme verstärken und den Schall länger zusammenhalten; dieser Gedanke schmeckt aber nach blofser Etymologie. Uns fällt es immer schwer den Maskenzwang mit der Freiheit des Vortrags zu reimen, besonders wenn man bedenkt dafs die Masken häufig den ganzen Kopf bedeckten. Wenig ist die Rede von einer Klasse der Masken, die man *ἔκσκευα* nannte: Hesych. *τὰ παρεπόμενα πρόςωπα ἐπὶ σκηνῆς*, das heifst, wie man aus der umständlichen Beschreibung Poll. IV, 141. (wo bisher *ἔνσκευα* stand) ersieht, solche die zu besonderen Scenen und momentanen Charakterzügen pafsten. Frazenhaft fielen zuweilen Masken der alten Komödie aus, *κωμῳδικὸν μορμολύκειον* Aristoph. *fr.* 97. woher der geistreiche, von den Erklärern mifsverstandene Scherz *Equ.* 230—33. Denn der Komiker motivirt dort die gräuliche Maske des Kleon mit dem launigen Vorgeben, dafs kein Künstler sie habe anfertigen wollen. Aber auch sonst war die Erscheinung des ausgehöhlten staffirten wattirten Schauspielers mit einem lockigen, steil ansteigenden Wulst (*ὄγκος*) abenteuerlich genug, ganz wie sie Lucian beschreibt *de Saltat.* 27. (*coll. Iov. Trag.* 41.) *ὡς εἰδεχθὲς ἅμα καὶ φοβερὸν θέαμα εἰς μῆκος ἄρρυθμον ἠσκημένος ἄνθρωπος, ἐμβάταις ὑψηλοῖς ἐποχούμενος, πρόςωπον ὑπὲρ κεφαλῆς ἀνατεινόμενον ἐπικείμενος καὶ στόμα κεχηνὸς πάμμεγα ὡς καταπιόμενος τοὺς θεατάς· ἐῶ λέγειν προστερνίδια καὶ προγαστρίδια· προςθετὴν καὶ ἐπιτεχνητὴν παχύτητα προςποιούμενος, ὡς μὴ τοῦ μήκους ἡ ἀρρυθμία ἐν λεπτῷ μᾶλλον ἐλέγχοιτο· εἶτ' ἔνδοθεν αὐτὸς κεκραγώς, ἑαυτὸν ἀνακλῶν καὶ κατακλῶν κτλ.* Darauf spielt an *Iustinus Mart. Opp.* p. 507. Vielleicht das sonderbarste Stück mögen die formlosen

Stelzen sein, wie der Mosaikfufsboden im Vatikan sie zeigt, Wieseler Taf. 7. 8. Dafs die Hauptstücke des Kostüms von Aeschylus herrührten, lehren die früher p. 30. gegebenen Stellen. Wie die Leute von Hispalis vor einem so kolossal ausgestopften Ungethüm anfangs blofs erschraken, dann aber vor seinen aufgespreizten Worten (*ἐπεὶ δὲ ἐξάρας τὴν φωνὴν καὶ κεχηνὼς ἐφθέγξατο, φυγῇ οἱ πλεῖστοι ᾤχοντο, ὥςπερ ὑπὸ δαίμονος ἐμβροντηθέντες*) aus einander stoben, hat Philostr. *V. Apoll.* V, 9. in ergetzlichen Zügen geschildert.

d. Das Attische Publikum.

5. Ein wesentlicher Einflufs auf die Vollendung des Dramas und die Harmonie der hier sich vereinigenden Kunstmittel ging von den Zuschauern und Hörern des Dichterworts aus. Kein Publikum hat weder im Alterthum noch in modernen Zeiten mit so gründlicher Neigung seine Dramatiker
650 auf allen Wegen begleitet, keines ihre genialen Schöpfungen lebhafter bewundert und mit tieferem Kunstverstande gefafst; auch mag wol keines seinen Bühnendichtern durch scharfen kritischen Blick ebenso furchtbar als anregend geworden sein. Und doch war das Attische Publikum nicht buchgelehrt, nicht vornehm und in den geschliffenen Sitten der feinen Welt aufgewachsen, ja nicht einmal an den äufserlich guten Ton und an geschmackvolle Konvenienz gewöhnt. In desto höherem Grade besafs es aber eine geistige Schule, welche zum Verständnifs ächter Poesie vorbereitete, zum Richteramt über die Meister der Litteratur befähigte; diese Schule verband sich mit den natürlichen Gaben der Attiker und gab ihrem Urtheil Schwung und Sicherheit, eine so geniale Bildung gewann aber an Umfang und nährenden Kräften, als die Dramatiker einen Tummelplatz des Denkens, der sittlichen Weisheit und der künstlerischen Arbeit eröffneten. Athen war in aller nationalen Poesie aufgewachsen: zunächst im Epos erzogen und von Kindheit an mit den idealen Formen, den heiteren Anschauungen und goldenen Aussprüchen der Epiker und der Elegie vertraut, mit unverlöschlichen Bildern und Eindrücken, woran auch ein fester Begriff von dichterischem Stil sich knüpfte. In reiferen Jahren (§. 19.) wurde dieser Begriff erweitert und das Gehör der Jugend an musikalischen Normen gebildet, als sie zu den Melikern überging

und dort in einen Reichthum von Ideen und Formen mitten
unter grofsen religiösen und geselligen Zuständen eindrang.
Ein solcher Kursus volksthümlicher Poesie war die gesunde
Nahrung und Aussteuer, welche den Attikern die Kraft gab
nach den Perserkriegen einen höheren Standpunkt einzuneh-
men und neue Bahnen statt der bisherigen landschaftlichen
Dichtung zu betreten. Durch den Schwung einer grofsartigen
Zeit getrieben setzten sie sich ein ungewöhnliches Ziel, indem
sie den Zusammenhang göttlicher und menschlicher Dinge zur
Aufgabe des Denkens und Schaffens machten und seinem
obersten Gesetz nachforschten: als Organ dieser neuen Ein-
sichten schuf Aeschylus die Tragödie, welche das innerste
Motiv und den Grund aller Attischen Dichtung enthält. Man
stieg aber von einem so weitumfassenden, fast spekulativen
Standpunkt allmälich zur nahen Wirklichkeit herab, als die
Politik Athens den engeren Kreis eines Bundesstaates um-
schlofs, vollends seit der Verwaltung des Perikles, welche
das Zusammenwirken der praktischen und theoretischen Kräfte,
den Verein staatsmännischer Einsicht mit Litteratur und pla-
stischer Kunst zum Ziel gesetzt und in seltner Harmonie er-
reicht hatte. Hier trat das Leben in seinen Triebfedern und 651
Gegensätzen, in der vollen Wechselseitigkeit weltlicher ethi-
scher religiöser Interessen unmittelbar vor Augen. Der Blick
ruhte schärfer und fester auf der Gegenwart, und wie sie
damals in der That als Ausdruck einer sinnlich gediegenen
Menschlichkeit und klaren Durchbildung erschien, so wufste
Sophokles seinen Zeitgenossen den symmetrischen Bau
der sittlichen Welt, der auf einem Vertrag zwischen dem Wil-
len und der Erkenntnifs, zwischen Freiheit und objektivem
Recht bestehen soll und den Inhalt der Geschichte ausmacht,
in Gedanken und Form gleich edel zum Bewufstsein zu brin-
gen. An der Tragödie besafsen also die Attiker eine Schule
der Humanität und einen Höhepunkt ihrer Intelligenz, und
wenn sie schon aus ihr eine Fülle der Anregung und Auf-
klärung, namentlich über Götterthum und Bedingungen der
politischen Gesellschaft (§. 73.) zogen, so dankte man ihr
doch auch die Gestaltung des Atticismus und einer feinen
poetischen Diktion. Die Tragiker galten ihnen daher mit

Recht als Lehrer der Jugend wie des gereiften Mannesalters, alle gebildete (mit Ausnahme der Weiber) waren ihre Hörer; keins ihrer Worte ging verloren (§. 21, 1. Anm.), und das Volk verehrte seine Sprecher mit treuer Andacht und einer um so gröſseren Hingebung, als man ihnen ein tiefes Wissen und überlegene Kenntniſs göttlicher und menschlicher Weisheit beilegte. Die Schaulust nährten überdies die Theorikengelder oder die Spende von zwei Obolen, welche seit Perikles aus der Staatskasse den ärmeren Bürgern gezahlt und als Eintrittsgeld an den Theaterpächter entrichtet wurden; als aber weiterhin sämtliche Bürger das Theorikon empfingen, steigerte sich der Besuch des Theaters; auch wurden nicht geringe Staatsgelder unter demselben Titel als Beitrag zur anständigen Feier der groſsen Feste gewährt. Es ist unbekannt ob schon in jene Zeiten die Sitte fällt, welche später bestand, Besucher des Theaters freigebig mit Speise und Trank zu stärken, um bei den Mühen des vielstündigen Schauspiels auszudauern; aber gewiſs daſs man schon am frühen Morgen das Theater besuchte.

Die Stellung des Publikums wurde gänzlich verändert, als der Peloponnesische Krieg hereinbrach. Athen war unmerklich ein anderes geworden und der Geist der Unbefan-
652 genheit von ihm gewichen, seitdem es die reine Demokratie zu genieſsen begann und ein selbstsüchtiges System der Politik abgewandt von den allgemeinen Hellenischen Interessen verfolgte. Diese jüngeren Athener wurden unruhig und launenhaft, die Macht der Reflexion und der verständigen Berechnung galt vor der Ueberlieferung und Autorität, das rationelle Prinzip kam aber mit den geistesverwandten Elementen in eine geregelte Bahn durch den epochemachenden Einfluſs der Sophisten, welche nicht nur die neue Richtung in eine Theorie faſsten, sondern auch ein Werkzeug des räsonnirenden Verstandes und der demokratischen Beredsamkeit, die Wissenschaft des Stils ausbildeten und hiedurch die Attische Prosa gründeten. Das Urtheil schärfte sich, man glänzte durch Raschheit und Leichtigkeit im Vortrag, je mehr die neue Formenbildung in alle Kreise der Bildung drang, die Mannichfaltigkeit der öffentlichen und Privatverhältnisse för-

derte jedes Talent und eröffnete den trefflichen Anlagen einen unbegrenzten Spielraum. Jene hervorstechenden Eigenschaften der Attiker (§. 71. Anm.), der kritische Blick, die Gabe der durchdringenden Beobachtung, der Witz der Charakteristik, der praktische Geist der den theoretischen Stoff gemessen zu beherrschen wufste, der dialektische Takt im Erfassen der Gegensätze, Gaben die sich mit der Lust an geselligem Verkehr und mannichfaltigem Gespräch verbanden, haben in keinem Jahrhundert einen gleich fruchtbaren Boden erlangt. So rege Kenner der Poesie zu befriedigen war schwer, und wenn die Ansprüche an den Tragiker sich empfindlich steigerten, so wurden diese noch durch eine planmäfsige Kritik gesteigert und wach erhalten, welche die seit kurzem mit wachsender Gunst aufgetretene Komödie betrieb. Sie war ein vollständiger Gegensatz zur Tragödie, und beide theilten sich nunmehr (auch an denselben Theatertagen) in das Attische Publikum, welches hier Scherz und Ernst im raschesten Uebergang verknüpfen lernte. Denn die Komiker zogen aus der Tragödie keinen unbedeutenden Stoff für die Parodie, wo der plötzliche Kontrast zwischen dem erhabenen, dem pomphaften oder steifen Ton und der alltäglichen Rede vielleicht das edelste Mittel war, um eine lächerliche Wirkung hervorzurufen, aber auch bei den Zuhörern die schnellste Fassungskraft und ein sehr umfassendes Gedächtnifs für tragische Wendungen und Farben voraussetzt. Dieser regelmäfsige Verkehr mit den verschiedensten Spielarten der dramatischen Gattung hat vorzüglich den Attischen Geschmack geläutert, ihn an Reinheit gewöhnt und ein sicheres Urtheil vermöge feiner Sonderung der Stile begründet. 653
Die Form der Tragödie wurde daher mit geschärfter Aufmerksamkeit und weniger geneigten Augen betrachtet, ihre Pracht und Vornehmheit nicht mehr wie sonst (p. 47.) als unerläfslich aufgenommen, vielmehr sollte sie fafslich und leicht reden und mit gewandter Rhetorik dem Lauf der gesellschaftlichen Rede nachgehen; doch genügten nicht die Reize der formalen Kunst ohne reichere geistige Nahrung für den reflektirenden Verstand. Nach beiden Seiten entsprach **Euripides** dem Bedürfnifs: er war der erste Dichter der

vom Pathos der alterthümlichen geschlossenen Diktion zu dem allen zugänglichen Ton des feinen Gesprächs und zur edlen Beredsamkeit des Gemüths herabstieg, zugleich der erste der die Grundgedanken der damaligen Staatsumwälzung, die Probleme der bürgerlichen moralischen religiösen Ordnung besprach, vor allem aber eine Kritik der Gegenwart und die Pathologie der Leidenschaften als wesentlichen Inhalt der tragischen Poesie erkennt. Die Tragödie stellte sich jetzt völlig auf den Boden des menschlichen Lebens und der subjektiven Mächte. Dieser Standpunkt blieb seitdem eine Nothwendigkeit, das Interessante galt mehr als die strengen Ideale, noch weniger war eine Rückkehr zu den ursprünglichen Formen und zum naiven Glauben möglich.

Einem so scharfsinnigen, geweckten, durch vielfache Mittel der Bildung und durch den stärksten politischen Wechsel bewegten Volk (p. 38. ff.) gegenüber, vor dem Publikum der Ochlokratie hatten Tragiker und Tragödien einen schwierigen Stand. Die Tragödie selbst, wiewohl noch immer die popularste Dichtung, war nicht mehr das einzige oder unentbehrliche Organ der Attischen Intelligenz. Ebenso wenig konnten die Tragiker persönlich auf die Pietät und Verehrung der früheren Tage zählen, von der umgeben sie sich auf einer unantastbaren Höhe behauptet hatten. Vielmehr mufsten sie stets von neuem vor das Gericht der kritischen Reflexion treten, die Sympathien der Zeitgenossen befriedigen und alles aufbieten, um ihren wandelbaren, vom Moment abhängigen und hoch gespannten Stimmungen zu gefallen; sie durften nicht wie sonst auf eine dauerhafte Gunst vertrauen, als man bei den Dichtern einen Schatz gründlicher Weltbetrachtung suchte. Seitdem hier aber alles rasch vorüber ging und die Rücksicht auf ein vollendetes Werk zurücktrat, wurde der Oberflächlichkeit und seichten Arbeit
654 immer mehr Raum gegeben, das Neue vorgezogen, besonders aber die Aufführung neuer Dramen, die auf Hauptfeste (τραγῳδοῖς καινοῖς) fiel, als höchster Genufs mit Ungeduld erwartet. Dieses Wohlgefallen an den schönsten Erzeugnissen der Poesie konnte zwar vorübergehend die Dramatiker heben und ihre Produktivität steigern, aber bald wurde der Andrang

unbequem, noch weniger war auf den Dank einer erhitzten Menge zu bauen. Neben den Dichtern mufsten endlich die Schauspieler ihre Kraft ausspannen, und wenn den wahren Künstlern eine leidenschaftliche Bewunderung gewifs war, so fanden im Gegentheil die Mifsgriffe, selbst einzele leichte Verstöfse, welche dem geübten Ohre der Zuhörer sich nicht verbargen, keine Schonung; neben dem glänzenden Beifall machten lärmende Beweise des Mifsbehagens unter allen Gestalten der *θεατροκρατία* sich Luft. Ohne Zweifel wurde der in jeder Spielart des tragischen und komischen Dramas durchgebildete Geschmack eines so zahlreichen Publikums der trefflichste Hebel, um Kunst und künstlerische Technik auf eine Höhe zu treiben, den Dichtern blieb das Ziel gegenwärtig und der Begriff von einer in Gestalt und Form vollendeten Poesie lebendig, jeder Uebertreibung und Verirrung von den praktischen Zwecken war eine Schranke gesetzt; aber Charakter, ernste Gesinnung und ruhiges Urtheil mangelten. Zuletzt in den Jahren der politischen Gleichmacherei trieb ein mächtiger Umschwung die Werke der Meister und der Mittelmäfsigkeit wirre durch einander, auch der Stümper wurde durch die grausame Laune seiner Zuschauer vorübergehend gekrönt, während Euripides, wiewohl mit gröfster Empfänglichkeit gehört und in treuem Gedächtnifs bewahrt, nur mühsam wenige Siege gewann. Mit dem Sturz der Athenischen Hegemonie erlosch das Feuer und entzündliche Genie des Publikums; nichts verräth seitdem dafs es durch strenge Kritik und Ueberlegenheit des Geschmacks seine Tragiker gezügelt und irgend ihre Richtungen bestimmt habe, wenngleich es niemals den Sinn für Eleganz und korrekte Darstellung aufgab. Auch hier bewährt sich von neuem dafs die duftigste Blüte der Kunstbildung und der feinen Einsicht in die Geheimnisse der Poesie eine Gunst ist, die nur kurzen, reich entwickelten Zeiträumen gehört und dort auf der Spitze des fruchtbarsten Moments schwebt.

5. Lessing Dramat. I, 2. „Es ist nur Ein Athen gewesen, es 655
wird nur Ein Athen bleiben, wo auch bei dem Pöbel das sittliche Gefühl so fein, so zärtlich war, dafs einer unlauteren Moral wegen Schauspieler und Dichter Gefahr liefen von dem Theater

herabgestürmt zu werden." Demosth. *Ol.* III. p. 32. *καὶ γνῶναι πάντων ὑμεῖς ὀξύτατοι τὰ ῥηθέντα.* Man nehme hiezu die schöne Bemerkung von Böckh Staatsh. d. Ath. II, 12. dafs die Feier der Attischen Feste verschwenderisch war und im Aufwand mit dem Hofhalt prachtliebender Fürsten wetteifern konnte, dafs sie aber edler war, weil sie zur Verherrlichung des Ganzen diente und alle Bürger daran theilnahmen, dafs ferner diese Feierlichkeiten, die sich anfangs an die Religion knüpften, durch Spiele mächtig auf die Volksbildung wirkten, den Gemeinsinn ebenso sehr als den Geschmack und das Kunsturtheil erweckten und befestigten. Jenes feine, zarte, mit sicherem Blick eindringende Gefühl (sogar beim sansculottischen Pöbel in der Ochlokratie) ist die Wahrheit und das leitende Motiv aller vorstehenden Thatsachen, und sämtliche Nachweisungen bedeuten nur einen Kommentar desselben. Freilich ist hier eine nothwendige, wiewohl selten beachtete Voraussetzung die Scheidung der Zeiten. Das Publikum welches Aeschylus und Sophokles in ihrer Blütezeit fanden, war treuer und, wir wollen nicht verkennen, nachsichtiger als das des Euripides und seiner Nebenbuhler. Zwar wurde schon Aeschylus, besonders seitdem er nicht der einzige war der mit Ansehn die tragische Dichtung vertrat, über die Athener mifsvergnügt, und er kam auf der Bühne selbst in äusserste Lebensgefahr; aber diese schneidende Differenz traf nur ein Bedenken des Mythos oder eine Frage der politischen Religion, sie hing aber nicht mit Forderungen an den Künstler zusammen. Dem Sophokles ferner würden die Zeiten der Ochlokratie weder so viele Siege noch zur Anerkennung für sein Meisterwerk ein Feldherrnamt ertheilt haben. Noch weniger läfst sich erwarten dafs man für die stetige Trilogie, für den Kreislauf eines verwickelten Mythos und tiefsinniger Ideen immer geduldig blieb, für die langen Chorlieder mit ihrer schwierigen Gliederung und Wortstellung genug Ausdauer behalten oder mit dem kurzen, auf keine Spannung berechneten Dialog noch weiter sich begnügt hätte. Wir müssen gerade hier von der Erfahrung ausgehen, welche schon das Alterthum an einer fortschreitenden gesellschaftlichen Litteratur, an der Attischen und an der Römischen des 1. Jahrhunderts der Kaiserzeit zu seinem Erstaunen gemacht hat: eine lange Reihe von Meisterwerken steigert den Anspruch der Kritik, der Geschmack wird verwöhnt und ermüdet, auf die zu kräftige Kost setzt man auch einmal pikantes und leichtes, bis man triviales oder modisches sich gefallen läfst, endlich fordert die gebildete Welt in ihrer wachsenden Ungeduld gröfsere Raschheit, Präzision des Vortrags und geistreichen Ton. Es ist nunmehr leicht zu sehen dafs nicht weniges, was man als persönliches Verdienst, als Verbesserung oder Erfindung des Sophokles und Euripides zu

betrachten pflegt, eine Wirkung der Zeit war, deren Forderungen die Dichter entgegenkamen.

Zahl und Klassen der Zuschauer. Alles strömte dem Theater zu, je mehr der Gemeingeist sank, desto leidenschaftlicher. Bekannt ist die Rüge (des Theopompus) bei Iustin. VI, 9. — *in dies festos apparatusque ludorum reditus publicos effundunt, et cum actoribus nobilissimis poetisque theatra celebrant, frequentius scenam quam castra visentes, versificatoresque meliores quam duces laudantes.* Dies waren aber die Zeiten in denen man geneigt war einen Astydamas durch Standbilder zu verherrlichen. Die volle Zahl der (auf ungefähr 30,000 geschätzten) Bürger und Metoeken deutet Plato *Symp.* p. 175. E. an: *ἥγε παρὰ σοῦ νέου ὄντος οὕτω σφόδρα ἐξέλαμψε καὶ ἐκφανὴς ἐγένετο πρώην ἐν μάρτυσι τῶν Ἑλλήνων πλέον ἢ τρισμυρίοις*, cf. Aristoph. *Eccl.* 1168. Dies bedeutet aber ziemlich den Kern der Bevölkerung, oder wie *Legg.* II. p. 658. D. *τραγῳδίαν δὲ αἵ τε πεπαιδευμέναι τῶν γυναικῶν καὶ τὰ νέα μειράκια καὶ σχεδὸν ἴσως τὸ πλῆθος πάντων.* Allmälich ist jene Zahl im Gebrauch kollektiv wie *sexcenti* gefafst geworden und in abgeleitetem Sinne lediglich das Symbol einer unzählbaren Masse (wovon Bergk in Zeitschr. f. Alterth. 1837. Nr. 55.), bei Plato berechtigt aber nichts einen hyperbolischen Ausdruck anzunehmen. Selbst die unbeschränkte Vertheilung des Theorikon setzt die Gesamtheit der Bürger voraus. Auch Knaben, vermuthlich von älteren Mitgliedern der Familie geführt, waren Hörer der Komödie und schauten manch schmutziges Stücklein an: Stellen bei Becker Charikles III. 145. Dagegen liefse sich an der Anwesenheit der Frauen zweifeln. Dafs sie mindestens den Aufführungen der alten Komödie fern blieben, ergibt (gegen die von Richter zur Würdig. der Aristoph. Kom. Berl. 1845. p. 21. ff. wortreich entwickelten Ansichten) schon die Natur der letzteren (sie beweist mehr als 656
der Wink *Pac.* 956.), ob aber Matronen oder doch Hetaeren einen Platz im Theater hatten, wagt man aus *Eccl.* 22. und *Schol.* kaum abzunehmen, denn die Bezeichnung eines Volksbeschlusses, *ὥστε τὰς γυναῖκας καὶ τοὺς ἄνδρας χωρὶς καθέζεσθαι καὶ τὰς ἑταίρας χωρὶς τῶν ἐλευθέρων*, ist allgemein gehalten und ohne Nennung des Theaters. Eher erwartet man dafs Frauen die Tragödie schauten, da deren Ton sie nicht verscheuchte, doch ist dies so leicht nicht zu erweisen. Dagegen Böttiger Kl. Schr. I. 295. ff., dafür Böckh *Gr. tr. princ.* p. 38. Schlegel und, nächst Jacobs Verm. Schr. IV. 272. ff. 303. ff., ausführlich Becker Charikles II. 249. ff. oder III. 128. ff. 2. Aufl. Am wenigsten hat dort C. Fr. Hermann durch seine Bemerkungen p. 140. gefördert; hauptsächlich wegen der Platonischen Stellen glaubt er an ein Recht der Attischen Frauen im Theater zu sitzen, selbst Komödien zu hören (denn dem *Schol. Eccl.* seien wir schuldig „Rech-

nung zu tragen", die Stelle der Pax ist aber noch mehr von ihm mifsverstanden), nur möchten anständige Frauen solche Gelegenheiten nicht sehr benutzt haben. Allein um die leeren Phrasen und modernen Anschauungen fern zu halten, müssen wir immer vom Satz ausgehen, dafs die Festlichkeit der Dionysien in Athen einzig die Männer versammelte. Sie hatte keine Beziehung zu den Frauen, und auch im Theater findet sich kein Platz für dieselben angedeutet. Keiner der angeführten Autoren redet unzweideutig; die Geschichte bei Pollux von den Frauen, welche den Eumeniden des Aeschylus zuschauten, hat ihren Grund in der Pointe eines epigrammatischen Einfalls; es kommen daher nur drei Stellen Platos in Betracht, die schon erwähnte *Legg.* II. p. 658. D. ferner ib. VII. p. 817. C. und *Gorg.* p. 502. D. *ῥητορικήν τινα πρὸς δῆμον τοιοῦτον οἷον παίδων τε ὁμοῦ καὶ γυναικῶν καὶ ἀνδρῶν καὶ δούλων καὶ ἐλευθέρων.* Diese lassen in ihrer gesamten Färbung entweder den derb ausgemalten Begriff des Volks und seiner Elemente oder nur ein gemischtes Publikum erkennen, zu dem die Tragödie ebenso gut durch Theater als durch Lesung und Unterricht dringt. Höchstens bleiben gebildete Frauen, von besserer Geburt oder Hetaeren, das weibliche Publikum aber, wofern ein solches in Platos Zeit bei den Schauspielen zulässig war, konnte nur beschränkt sein. Sogar in der christlichen Zeit finden wir ein ähnliches Verhältnifs: Müller *de genio saec. Theodos.* II. p. 61. sq.

Geschichte des Theorikon: Böckh Staatsh. I. 235—40. (mit einigen Zusätzen 2. Ausg. p. 306. ff.) wiederholt von Grysar p. 20. fg. Es soll veränderlich gewesen sein, doch war Diobelie fast die Regel; ursprünglich aber sagt Philochorus habe das Eintrittsgeld eine Drachme betragen: ob für ein dreitägiges Fest, ist ungewifs. Der Betrag wurde an den *θεατρώνης* oder *θεατροπώλης* entrichtet; und da mancherlei Leistungen welche das Theaterwesen erforderte, dem Choregen nicht konnten zugemuthet werden, so wäre denkbar dafs einige Stücke des Aufwandes vom Theaterpächter bestritten seien. Dahin würden namentlich die beträchtlichen Kosten für Bewirthung des Publikums im Lauf der Aufführung gehören. Meineke *Com.* II. p. 295. *Spectantibus inter ludos scenicos antiquitus vinum et bellaria oblata fuisse docet locus Philochori hos ipsos Pherecratis versus* (*ap. Ath.* p. 485. D.) *respicientis apud Athen.* XI. p. 464. F. *Ἀθηναῖοι τοῖς Διονυσιακοῖς ἀγῶσι τὸ μὲν πρῶτον ἠριστηκότες καὶ πεπωκότες ἐβάδιζον ἐπὶ τὴν θέαν καὶ ἐστεφανωμένοι ἐθεώρουν, παρὰ δὲ τὸν ἀγῶνα πάντα οἶνος αὐτοῖς ᾠνοχοεῖτο καὶ τραγήματα παρεφέρετο —. μαρτυρεῖν δὲ τούτοις καὶ Φερεκράτη τὸν κωμικόν, ὅτι μέχρι τῆς καθ' ἑαυτὸν ἡλικίας οὐκ ἀσίτους εἶναι τοὺς θεωροῦντας.* Jenes *ἠριστηκότες* erläutert den Scherz des Aristophanischen Chores (über die materiellen Genüsse der Choreuten

p. 93.) in *Ran.* 370. *ἠρίστηται δ' ἐξαρκούντως*, von Brunck mifsverstanden. Einen sehr popularen Zug, wie mancher aus Verdrufs über schlechtes Schauspiel am Kuchen sich gerächt habe, 657
gibt Aristot. *Eth.* X, 5. *καὶ ἐν τοῖς θεάτροις οἱ τραγηματίζοντες, ὅταν φαῦλοι οἱ ἀγωνιζόμενοι ὦσι, τότε μάλιστ' αὐτὸ δρῶσιν.*

Die noch spät erhaltene gute Meinung, welche die Tragiker als Meister in jedem Wissen verehrte, läfst uns Platos eifrige Polemik am bündigsten erkennen *Rep.* X. p. 598. *E.* *μετὰ τοῦτο ἐπισκεπτέον τήν τε τραγῳδίαν καὶ τὸν ἡγεμόνα αὐτῆς Ὅμηρον, ἐπειδή τινων ἀκούομεν ὅτι οὗτοι πάσας μὲν τέχνας ἐπίστανται, πάντα δὲ τἀνθρώπεια τὰ πρὸς ἀρετὴν καὶ κακίαν καὶ τά γε θεῖα.* Die Mehrzahl war in den tragischen Mythen ziemlich bewandert; um diesen Vortheil beneidet Antiphanes *Ath.* VI. pr. den Tragiker: *Μακάριόν ἐστιν ἡ τραγῳδία Ποίημα κατὰ πάντ'· εἴγε πρῶτον οἱ λόγοι Ὑπὸ τῶν θεατῶν εἰσιν ἐγνωρισμένοι, Πρὶν καί τιν' εἰπεῖν· ὡς ὑπομνῆσαι μόνον Δεῖ τὸν ποιητήν.* Zwar sagt Aristoteles *Poet.* 9, 8. *ἐπεὶ καὶ τὰ γνώριμα ὀλίγοις γνώριμά ἐστιν*: aber dieser Mangel an gründlicher Kenntnifs ist ein Vorwurf, der in noch höherem Grade das Publikum des heutigen Theaters in Hinsicht auf historisches Wissen treffen würde. Hiebei kommt in Betracht dafs Aristoteles am Schlufs seiner Politik das damalige Publikum in zwei Klassen theilt, — *ὁ θεατὴς διττός, ὁ μὲν ἐλεύθερος καὶ πεπαιδευμένος, ὁ δὲ φορτικὸς ἐκ βαναύσων καὶ θητῶν κτλ.* Ernstlicher klingt der Vorwurf der Flüchtigkeit und Parteinahme, den hie und da die Komiker aussprechen: wie nächst Aristophanes in feiner Form Eupolis *ap. Stob. S.* IV, 33. *fr. inc.* 1. mit dem Schlufswort, *μὴ φθονεῖθ', ὅταν τις ἡμῶν μουσικῇ χαίρῃ νέων.* Freilich mufs man hier in Anschlag bringen, mit welcher Eifersucht jeder vom Nebenbuhler gewonnene Erfolg bewacht und kritisirt wurde; sonst hatte der Jüngere keinen leichteren Stand als der bewährte Dichter, denn auch der alte Meister mufste zusehen dafs er nicht fiel. Sophokles zog gegen Philokles, Euripides gegen Xenokles, Aristophanes gar gegen Ameipsias den kürzeren; aber trotz aller Unbill sind die Dichter nicht müde geworden, insbesondere die Komiker, die sich am lautesten beklagen durften (Arist. *Equ.* 521. sqq. *coll. Eccl.* 506. *μισοῦσι γὰρ ἢν τὰ παλαιὰ πολλάκις θεῶνται*), um die Gunst ihres kunstverständigen Publikums, der *δεξιοὶ θεαταὶ* zu ringen. Bei Plato (p. 48.) hören wir ja, wer Talent fühlt, geht nur nach Athen, um auf dem ersten Theater der Welt zu glänzen. Nur Euripides führte kleinen Krieg mit seinem Publikum und gerieth wegen gewagter Stellen in Kollision, so dafs er sofort Auskunft geben mufste: Belege sind gesammelt bei *Danae fr.* 13. *Melanippe fr.* 1. beim *Ixion* und Aristot. *Rhet.* III, 15. Hier erzählt Aristoteles dafs Euripides, als ihn jemand mit einer gerichtlichen Klage wegen ketzeri-

scher Aeufserungen bedrohte, dieses ungehörige Forum ablehnte, ἔφη γὰρ αὐτὸν ἀδικεῖν τὰς ἐκ τοῦ Διονυσιακοῦ ἀγῶνος κρίσεις εἰς τὰ δικαστήρια ἄγοντα: Vermuthungen über diesen Handel, bei dem am wenigsten vorauszusetzen dafs die Preisrichter mit einer religiösen Censur der Dramatiker beauftragt waren, bei Sauppe im unten p. 134. genannten Aufsatz über die Wahl der Richter p. 13. Wir dürfen daher über den Geschmack der Athener anders urtheilen als Aelian that (unten p. 135), auch schon weil nunmehr unbekannt ist, welcher Einflufs bei den einzelen Fällen zur Entscheidung beitrug. Goethe welcher die Klippen der Theaterwelt kannte sagt im Meister (B. 4. K. 16.) erschöpfend: „Das Publikum hat eine eigene Art gegen öffentliche Menschen von anerkanntem Verdienste zu verfahren; es fängt nach und nach an gleichgültig gegen sie zu werden, und begünstigt viel geringere aber neu erscheinende Talente; es macht an jene übertriebene Forderungen und läfst sich von diesen alles gefallen."

Endlich übten die Zuschauer ein disciplinarisches Recht, indem sie die Schauspieler ehrten und rügten: Th. I. p. 85. Sie legten, ähnlich den Kunstrichtern der tragischen Bühne zu Paris, ein vorzügliches Gewicht auf würdige Deklamation und richtige Betonung, namentlich auf den wahren Vortrag der
658 Glanz- und Titelrollen in den üblichen Versmafsen, d. h. der ῥήσεις. Kleinigkeiten sind ihnen in ihren so grofsen Räumen hörbar geblieben, wie die Geschichte des Hegelochus (Schol. E. *Or.* 269. coll. Schol. Arist. *Eccl.* 22.) zeigt. Am übelsten erging es den Verderbern der dritten Rollen, an denen man sein Gelüst gründlich befriedigte, wie Demosthenes mit grofser Genugthuung erzählt *de Cor.* p. 315. ἐξέπιπτες, ἐγὼ δ' ἐσύριττον, und *F. L.* p. 449. εἰ ὅτε μὲν τὰ Θυέστου καὶ τῶν ἐπὶ Τροίᾳ κακὰ ἠγωνίζετο, ἐξεβάλλετε αὐτὸν καὶ ἐξεσυρίττετε ἐκ τῶν θεάτρων καὶ μόνον οὐ κατελεύετε οὕτως, ὥςτε τελευτῶντα τοῦ τριταγωνιστεῖν ἀποστῆναι. Mehr bei Casaub. *in Ath.* VI, 11. Böttig. *Opusc.* p. 317. Hier gab es eine reiche Nomenklatur, κλώζειν, πτερνοκοπεῖν (Poll. II, 197. IV, 122. Plato *Legg.* III. p. 700. C. οὐ σύριγξ ἦν οὐδέ τινες ἄμουσοι βοαὶ πλήθους, καθάπερ τανῦν, οὐδ' αὖ κρότοι ἐπαίνους ἀποδιδόντες), λιθοβολεῖν und andere Formen einer θεατροκρατία πονηρά, deren geräuschvollen Unfug Plato p. 701. A. verdammt. Der Gipfel des Beifalls für den Schauspieler ist εὐημερεῖν. Auf die Spitze kamen in König Philipps Zeit diese theatralischen Neigungen, wovon ebenso sehr die Geschichte der Theorika zeugt als die vermuthlich aus Theopomp entlehnte Charakteristik in der oben (p. 122.) ausgezogenen Stelle bei Iustin. VI, 9. wenn auch eine Hyperbel unterlaufen sollte. Manches im Treiben dieser heifsblütigen Naturen mag als Uebermafs erscheinen, und bereits Plutarch (p. 93.) rechnete kaufmännisch den Athe-

nern nach, wieviel gutes Geld sie für den Glanz ihrer klassischen Dramen aufgewandt hätten: wir aber müssen doch den Enthusiasmus für geistiges Schaffen und für die Blüte der Poesie bewundern, müssen auch den korporativen Sinn ehren, der mit feinem Ehrgefühl im Sieg eines Chores den Ruhm und Stolz seines Stammes sah.

e. Aufführung der Dramen, Theatertage, Siege.

6. Um zur Aufführung zu gelangen, mufste das Drama oder die Tetralogie dem Archon (Anm. zu §. 114, 2.) zur Prüfung vorgelegt werden. Von ihm hatte der Dichter einen Chor zu begehren (*χορὸν αἰτεῖν*), und erst durch Verleihung des letzteren (daher die Bedeutung der Formel *χορὸν διδόναι*, ein Stück oder einen Dichter gutheifsen) wird das Gedicht anerkannt und der Oeffentlichkeit werth erachtet. Alsdann konnte der Dramatiker sich in den Wettstreit begeben (*δρᾶμα καθεῖναι*) und die nöthige Vorbereitung mit dem Koryphaeus und den Schauspielern treffen. Zuletzt wurden Preisrichter (*κριταὶ οἱ ἐκ Διονυσίων*) aus den zehn Stämmen und als ihre Repräsentanten niedergesetzt, und zwar unter Mitwirkung der Prytanen und des Archon durch das Loos ernannt; sie gaben nach Eid und Gewissen über die wetteifernden Chöre, mittelbar und hauptsächlich über das Schicksal der aufgeführten Stücke die entscheidende Stimme. Die Zahl der Richter über den kyklischen Chor und die Tragödien ist unbekannt, denn die Festsetzung von zehn Mitgliedern wird nur einmal unter zufälligen Umständen 659
angemerkt; Richter für die Komiker waren anerkannt in Athen und in Sicilien fünf. Man darf glauben dafs ihr Ausspruch die Stimmung des Publikums wiedergab, und wenn er auch parteiisch oder oberflächlich erschien, wenigstens im Namen eines so zahlreichen und gebildeten Volkes kein subjektives Urtheil sprach.

Dem alten Herkommen zufolge stritten die Komiker mit je einem Stück, die Tragiker längere Zeit mit je dreien oder einer Trilogie; letztere wurde mit Bezug auf das angehängte Satyrspiel auch Tetralogie genannt. Dafs die Tetralogie wenngleich nicht immer als organische Gruppe (p. 32. ff.) noch während des Peloponnesischen Krieges fortdauerte, steht im allgemeinen fest; aber der Standpunkt des Satyr-

dramas konnte nicht anders als einem bedeutenden Wechsel unterworfen sein, und seitdem die Tragiker mit vereinzelten Stücken auftraten, schien jenes Nachspiel sogar in der Luft zu schweben. Früher galt die Darstellung der Satyrn, der possierlichen Tänzer und unzertrennlichen Begleiter des Dionysos, wie sie Pratinas zuerst auf die Bühne zog, als historische Zugabe der Tragödien, und ein naives Festspiel nutzte die Daemonen, welche mehr zum Organ der Sinnlichkeit als der göttlichen Ordnungen dienten, um einen alterthümlichen Naturdienst unter dem Schutz der Religion zu vergegenwärtigen; je länger aber die Tragödie in ihrer Entwickelung und Vertiefung fortschritt und ein selbständiges Gebiet einnahm, wurde dieses Vermächtnifs des Naturalismus lästiger und die Aufgabe, zwischen beiden ungefügigen Formen einen Vertrag zu stiften und die wild laufende Lustbarkeit kunstgerecht zu fassen, immer schwieriger. Einer solchen Leistung genügte noch mit genialer Kraft und am ungezwungensten Aeschylus, der Meister der satyrischen Poesie; seine Zeit besafs genug Feuer und unbefangene Stimmung, um den derben Schwank neben den ernsten Idealen ohne Anstofs aufzunehmen und zu verarbeiten. Er und Sophokles behandelten darin vorzugsweise Mythen des untergeordneten Sagenkreises, welche Beiläufer oder Ergänzungen der erhabensten Stoffe waren, solche worin das Schauspiel wüster und fast thierischer Leidenschaft, die der besonnenen Tapferkeit, zuweilen auch der ahndenden Gottheit erlag, ein Bild der ungebändigten Vorzeit und einen Uebergang zu den sittlichen Ordnungen einer jüngeren Welt gab. Für den denkenden Geist hatte das Satyrspiel seinen Reiz, als es die Vorstufen der gesetzlichen Zustände zum Thema nahm, und dieses Gemälde der dämonischen Natur vertrug manchen derben Zug der nackten Sinnlichkeit, indem Cha-
660 raktere des niederen Ranges aus der landschaftlichen versteckten Heroenfabel mit grober Lüsternheit und Muthwillen sich vordrängten und im Zusammenstofs mit ritterlichen edlen schönen Personen die höhere Macht der Tugend und Klugheit offenbarten. Doch zeichnete das Satyrspiel nicht blofs die Naturseite des menschlichen Lebens, wo sie neckisch an

die Grenzen der Gesellschaft streift und sich an ihrer gesetzlichen Sitte bricht, sondern auch Abenteuer phantastischer Art, die zum Abschlufs eines tragischen Mythos oder der vorhergehenden Trilogie führten, besonders wo die Weissagung von Daemonen (wie Proteus und Glaukos) in überraschender Weise vermitteln konnte. Eine glänzende Figur war dort Herakles, der nach allen Seiten harmlos eingriff, bald von Gier und Wollust überwältigt oder sonst in unwürdige Lagen verstrickt, bald ein rüstiger Kämpfer gegen Barbaren und Unholde; handelnde Personen waren vorzüglich böse Geister die durch gewaltthätige Frevel oder ungewohnte Schlauheit einen Ruf besafsen, Kerkyon, Busiris, Amykos, Salmoneus, Syleus, Skiron, Kyklops, gegenüber Autolykos oder Sisyphos, wofür manches Element aus den ergiebigen Beiwerken der Odyssee und der Hesiodischen Epen flofs; daneben bisweilen Liebschaften der Götter, wie Amymone und Inachus. Die Mehrzahl dieser Stoffe war aus dem höchsten Alterthum, das der Einbildungskraft einen weiten formlosen Spielraum eröffnete, nicht weniger als aus entlegenen Winkeln der Mythologie gezogen; gleich Arabesken bildeten sie den phantastischen Rahmen, der um die tragischen Gruppen lief. Eine dramatische Zwischenstufe der Art welche der Tragödie näher stand als dem bürgerlichen Lustspiel, liefs den herben Ernst der tragischen Welt in einem freundlichen Licht erscheinen, das am Pathos der Katastrophe heftig erregte Gefühl wurde gedämpft, und ein an den Ausgang gestellter Rückblick in einen überwundenen Zeitraum der rohen Gewalt, in das Reich der Märchen und des abenteuerlichen Naturtriebs, wo keine sittliche Schranke galt und Adel und bäuerliches Wesen, Heroen und Satyrn nebst deren Geistesverwandten in schroffem Anprall zusammentrafen, gab einen behaglichen Schlufs und versöhnte mit den harten Erfahrungen des tragischen Gebiets. Diesem Standpunkt entsprachen die Scenerie, da das Stück unter freiem Himmel und in ländlicher Einsamkeit zu spielen pflegte, der leicht und locker gehaltene Plan, der schlüpfrige Tanz Sikinnis, der mit scherzhaften aber anmuthigen Metris verbunden einen sinnlichen Charakter aussprach, die gemischte Diktion,

welche zuweilen auf eine niedere Stufe herabging und Idiotismen, kecke Wendungen und unfeine Bilder nicht verschmähte. Die frühesten Satyrographen aber, unter ihnen Aeschylus Achaeus Ion (für diese beiden dient Omphale als Beleg), haben zwar Glossen und genug Wörter von örtlicher Farbe zugelassen, doch den Grundton des tragischen, selbst feierlichen Ausdrucks behauptet. Solche Mittel kleideten ein
661 gutgelauntes Nachspiel der Trilogie, sie mochten auch für ein mit Humor entworfenes Gemälde des Naturlebens passen; aber bald versiegte der Quell geeigneter Mythen, und nachdem Sophokles die Trilogie gelöst und, was hier noch entscheidender wirkte, den Standpunkt der Tragödie geändert hatte, verlor das Satyrspiel seinen Boden und seinen dichterischen Werth; endlich als die Komödie mit reicheren Motiven ein selbständiges Gebiet zur Geltung brachte, mufste diese Dichtung als ein überflüssiges Werk erscheinen. Dennoch erhielt sie sich im Gefolge der äufserlich fortdauernden Tetralogie, und scheint seitdem für einen heiteren Nachtrag der Tragödien ohne festen Charakter gegolten zu haben. Euripides versuchte nunmehr (wie man an der Alkestis wahrnimmt) dem lästigen Herkommen eine fruchtbare Seite dadurch abzugewinnen, dafs er eine Spielart der Tragödie auch ohne Chor der Satyrn aus Mythen bildete, welche mit Ernst und Scherz durch eine Reihe von Kontrasten zum heiteren Ausgang gelangten. Eine solche Wandelung des Satyrdramas gerieth daher auf den Scheideweg zwischen Tragödie und Komödie und entsprach den Ansichten der Alten, welche die poetischen Gattungen in strenger Reinheit und ohne fremdartige Mischung bewahrten, zu wenig um ein Gemisch aus Tragödie und Komödie zu gestatten: eben dieses Gesetz läfst nicht zweifeln, dafs im Satyrspiel weder Phantasterei noch ein komisches Element oder Vorrecht der freien Subjektivität lag, geschweige dafs sie nach moderner Weise den hohen tragischen Ernst in Reflexe des burlesken Volks- und Naturlebens hinübergespielt hätten. Daher verlor es sich allmälich, und wenn gelehrte Dramatiker wie Lykophron gelegentlich in satyrischen Stücken sich übten, so darf man doch zweifeln ob der alterthümliche Name zum Inhalt gestimmt

habe. Auch widmeten die Grammatiker diesem Zweige des Dramas nur mäfsiges Interesse; wir selbst besitzen nicht häufig sichere Merkmale, woran die Satyrspiele der drei tragischen Meister sich erkennen lassen, und die jetzt überlieferte Zahl derselben steht in keinem richtigen Verhältnifs zu den Trilogien: nemlich für Aeschylus etwa 10 in einer Gesamtzahl von ungefähr 70 Dramen, für Sophokles (in angeblich 113 Stücken) höchstens 18, für Euripides 8 neben 68 Tragödien. Alles läfst glauben dafs die Satyrdramen als unwesentliche Beiwerke frühzeitig aus den Tetralogien sich verloren haben.

7. Ueber die Theatertage kann zwar im allgemeinen kein Bedenken entstehen, da sie mit den Dionysischen Festen zusammenfallen; allein die Zahl der letzteren, ihre Bestimmung und Verfassung ist vielen Zweifeln unterworfen, und der Mangel an ausreichenden Zeugnissen gibt der Kombination einen so breiten Raum, dafs die Vertheilung und Reihenfolge der dramatischen Wettkämpfe mehrfach hypothe- 662
tisch bleibt. Auf verschiedenen Punkten von Attika waren Kulte des Gottes angesiedelt und Kelterfeste daran geknüpft, welche sich in ihrer ländlichen Freiheit erhielten; ein Theil derselben zog aber mit den Gauen, worin sie gefeiert wurden, in den politischen Verband der Stadt, wo die Bacchische Feier einen öffentlichen und heiligen Pomp in glänzender Ausstattung empfing; zuletzt nahm sie noch den Schmuck des Dramas auf. Hieraus entstand ein ausgedehnter Kreis sowohl natürlicher als religiöser Weinfeste, die vom Spätherbst oder December bis zum Frühjahr oder März reichten, eingeleitet durch die ländlichen, kleinen (*Διονύσια τὰ κατ' ἀγρούς, τὰ μικρά* im Posideon), geschlossen durch die städtischen, grofsen Dionysien (*Δ. τὰ κατ' ἄστυ, τὰ μεγάλα* im Elaphebolion), zwischen beiden aber liegen zwei besondere Feste, die Lenaeen (im alten Lenaeon oder Gamelion) und die dreitägigen Anthesterien im Anthesterion. In diesen Zeitpunkt fielen die dramatischen Spiele, die man ausschliefslich an beiden Dionysien und den Lenaeen gab, und zwar bestimmte man das vorstädtische Piraeustheater für die ländlichen, die städtische Hauptbühne für die grofsen Dionysien und die Lenaeen; an denselben Festen

wurden auch Komödien aufgeführt. Die Jahreszeit war nicht ohne Einflufs auf den Besuch der Schauspiele: die winterlichen Lenaeen zählten gewöhnlich nur auf ein einheimisches Publikum, während zu den grofsen Dionysien mit dem Beginn der Schiffahrt Bundesgenossen und Fremde jeder Art herbeiströmten: eine so glänzende Versammlung mufste den Ruhm eines scenischen Sieges nicht wenig erhöhen, auch fand alsdann im Theater die durch einen öffentlichen Beschlufs verfügte feierliche Bekränzung verdienter Staatsmänner statt. Die grofsen Dionysien erhielten noch dadurch ein gröfseres Ansehn, dafs an ihnen neue Stücke (*καινοῖς τραγῳδοῖς*) gespielt wurden; dorthin waren die gespannten Erwartungen sowohl der Kenner als der schaulustigen Menge gerichtet. Sonst sind wir über eine Reihe praktischer Einrichtungen, besonders die Reihenfolge der Dramen oder die Gruppirung von Tragödien und Komödien, dann über das Zeitmafs welches einem dramatischen Tage zugestanden war,
663 wenig unterrichtet; manche nicht müfsige Frage, namentlich die Darstellung der Tetralogien betreffend, bleibt unbeantwortet, und man darf blofs mit einiger Wahrscheinlichkeit annehmen dafs mindestens drei Theatertage waren und Tragödien den Komödien vorangingen. Nur ein mehrtägiges Fest konnte die Fülle der theatralischen und übrigen Lustbarkeiten in angemessener Ordnung und ohne Ueberladung aufnehmen.

8. Der Dichter welcher nach angestrengten Mühen den von vielen eifrig gesuchten, von wenigen erlangten, von den wenigsten dauernd behaupteten Preis des Sieges (*πρῶτος*, *πρωτεῖα*) gewann, wurde den Zuschauern vorgeführt und als geweihter Priester des Gottes mit Epheu, der einen lang herabfallenden heiligen Wollstreifen umschlang, bekränzt (*ταινιοῦσθαι*); für den zweiten zu gelten war unter Umständen nicht unrühmlich und junge Dichter sahen darin ein Zeichen der Anerkennung; der dritte Platz (*τριτεῖα*) gleicht einer Niederlage. Zum Schlufs verherrlichte den Kampf ein öffentliches Aktenstück, nemlich die an einen *χορηγικὸς τρίπους* geknüpfte Aufzeichnung. In einer der prächtigsten Strafsen Athens (*Τρίποδες*) welche zum alten Heiligthum des Diony-

sos in Limnae lief, waren die Tempel und ihre Nachbarschaft von ehernen Dreifüfsen, den Weihgeschenken glücklicher Choregen erfüllt; diese Tripoden, zum Theil mit den edelsten Darstellungen der Kunst geschmückt und als Meisterwerke berühmt, ruhten auf Postamenten mit einer Inschrift, die gewöhnlich den Archon, das Fest, den Choregen und seinen Stamm, den Dramatiker und bisweilen den ersten Schauspieler angab. Auf Grund dieser Urkunden stellten frühzeitig gelehrte Forscher eine Chronik der dramatischen Litteratur zusammen, insbesondere Zeittafeln der gehaltenen Wettkämpfe nebst Uebersichten der von den einzelen Dichtern aufgeführten, der siegreichen und der übrig gebliebenen Stücke; dann zusammenhängende Schriften (διδασκαλίαι) als einen Abschnitt in gröfseren Erzählungen über nationale Musik und Poesie. Die frühesten bedeutenden Arbeiten waren hier ein Verdienst von Aristoteles und Dicaearchus; in einem weiteren Umfang wurden sie durch die Gelehrten von Alexandria, zum Theil auch von Pergamum fortgeführt, denen zunächst Aufzeichnungen der königlichen Bibliotheken, dann Kommentare zu den Dramatikern einen reichen Stoff gewährten; man fügte bald auch die Chronik der Komiker hinzu. Lykophron begann diesen neuen Theil der Litteratur mit 664
unsicherer Hand, Kallimachus legte den ersten festen Grund, Aristophanes und Aristarch setzten die Resultate der reifsten Forschungen in allgemeinen Umlauf. Aus ihnen und jüngeren Sammlungen sind uns erhebliche Trümmer in Einleitungen, in ὑποθέσεις (Th. I. 158. und oben p. 2.) und in Scholien zu den Tragikern und zum Aristophanes verblieben; sie berichten manches über die Schicksale der Dramen. Nachdem nun die Dramen ein Theil des Bücherschatzes geworden waren, kümmerten sich die Gelehrten auch um Festsetzung äufserlicher Punkte, worauf die Dichter wenig geachtet hatten. Dahin gehörten die Titel: gleich anderen Ueberschriften antiker Bücher sollten sie mehr einen Hauptpunkt hervorheben als den Inhalt erschöpfend anzeigen, und waren bald von einer ausgezeichneten Person bald vom Chor und selbst von einem Motiv des Themas entnommen, aber auch die Leser pflegten beliebig nach einer der Hauptfiguren die

Dramen zu benennen, und niemals haben die bei der Erforschung verlorner Dramen uns lästigen, oft täuschenden Doppeltitel völlig aufgehört. Endlich ist für die Geschichte der Tragiker und ihre Kritik ein erheblicher Punkt die Tradition oder die Spur einer neuen Recension. Wir wissen dafs die Dramatiker in Hinsicht auf Plan oder gröfsere Massen ein Stück bisweilen überarbeiteten, wodurch solche von zweiter Hand nachgebesserte *δράματα διεσκευασμένα* dem Zweck einer neuen Aufführung entweder zeit- und ortgemäfs angepafst (Aeschylus in den Persern, Aristophanes in den Fröschen), oder mit dem Geschmack des Publikums, dem die erste Ausgabe mifsfiel, in Uebereinstimmung gebracht wurden. Beim Euripides, der wol vor anderen seine Tragödien umgofs, findet man in der Aulidensischen Iphigenie sogar den vereinzelten Fall eines im Entwurf hinterlassenen, von mehreren fortgeführten, aber von letzter Hand nicht abgeschlossenen Stücks. Nicht selten behaupteten sich beide Redaktionen neben einander; aber selten ist aus beiden eine Mischung und bedeutende Färbung des Textes geflossen.

6. Gang der Aufführungen: einige Punkte behandelt Barthelémy in *Mém. de l'Acad. d. Inscr.* T. 39. p. 172—184. woraus man jetzt nichts gewinnen wird, auch hat er den Kern selber in eine reichere Schilderung des Bühnenwesens gezogen, R. d. j. Anacharsis Deutscher Uebers. Th. 6. p. 55. ff.

Archon: *χορὸν διδόναι* und verwandtes, klar durch den figürlichen Gebrauch Platos, einen Dichter im Staate zulassen und von Amtswegen approbiren, und vom Gegentheil *χορὸν οὐ δώσομεν*: von Casaub. *in Ath.* XIV, 9. und anderen weniger gefafst als von Ruhnk. *Opusc.* I. p. 235. und Böckh Staatsh. I. 488. (601.) Mit einer auffallenden Figur mufs einmal *χορὸν δίδωμι* „du sollst dich in schlechtem Witz öffentlich hören lassen“ gesagt worden sein, da Hesychius und einige Sammler von Sprüchwörtern dies erklären, *παροιμία ἐπὶ τῶν σκώμμασι νικώντων.* Nichts kann hier mehr befremden als dafs der Archon einem bewährten Dichter den Chor versagen und mithin nach Belie-
665 ben verfahren konnte: so mufste Kratin (Hesych. v. *Πυρπερέγχει*) weichen, der ein gleiches Schicksal von Sophokles erwähnt *ap. Ath.* XIV. p. 638. F. *ὃς οὐκ ἔδωκ' αἰτοῦντι Σοφοκλέει χορόν κτλ.* Desto mehr wurden späterhin die dilettirenden Bürschlein begünstigt, Arist. *Ran.* 94.

Richter: über diese hat nach Hermann *de quinque iudicibus poetarum*, *L.* 1834. *Opp.* VII. 4. eine sorgfältige Forschung

Sauppe über die Wahl der Richter in den musischen Wettkämpfen an den Dionysien (in d. Berichten — der Sächs. Gesellsch. d. Wiss. Philol. Kl. 1855. VII. vorn) angestellt, sie läfst aber wegen der Dürftigkeit der Ueberlieferungen, die nur durch indirekte Deutung besonders des Lysias ergänzt werden, genug Zweifel zurück. Nur dafs die Richter der Komödie fünf waren, geben die Grammatiker übereinstimmend an, wesentlich auf Grund des Sprüchworts *ἐν πέντε κριτῶν γούνασι κεῖται*, das beim Epicharmus vorkam, aber auch für Athen gelten sollte. Klar Hesychius, *Πέντε κριταί. τοσοῦτοι τοῖς κωμικοῖς ἔκρινον, οὐ μόνον Ἀθήνησιν, ἀλλὰ καὶ ἐν Σικελίᾳ*, und Schol. Arist. *Av.* 445. *ἔκρινον ε̄ κριταὶ τοὺς κωμικούς. οἱ δὲ λαμβάνοντες τὰς ε̄ ψήφους εὐδαιμόνουν.* Diese Fünfzahl für den einen Theil des Dramas setzt voraus dafs aus allen zehn Stämmen die Richter für sämtliche Dionysische Festlichkeiten erwählt wurden. Die Gesamtzahl aber für die kyklischen Chöre, für Tragiker und Komiker weifs man nicht und kann man ebenso wenig durch Kombination bestimmen. Für die Zeit Cimons als die Komödie noch keinen Platz unter den öffentlichen Instituten hatte, dürfen wir zehn Preisrichter annehmen. Nichts weiter als dafs ihre Wahl aus allen Stämmen erfolgte, kann man abnehmen aus Lysias 4, 3. p. 168. *ἐβουλόμην δ' ἂν μὴ ἀπολαχεῖν αὐτὸν κριτὴν Διονυσίοις, ἵν' ὑμῖν φανερὸς ἐγένετο ἐμοὶ διηλλαγμένος, κρίνας τὴν ἐμὴν φυλὴν νικᾶν κτλ.* Wir lernen hier beiläufig dafs eine Vorwahl stattfand, noch genauer aber, dafs in geheimer Abstimmung des Raths und in Anwesenheit der Choregen die künftigen Richter gewählt wurden, aus der lehrreichen Erzählung Isocr. *Trapez.* 33. p. 365. *Πυθόδωρον γὰρ τὸν σκηνίτην καλούμενον — τίς οὐκ οἶδεν ὑμῶν πέρυσιν ἀνοίξαντα τὰς ὑδρίας καὶ τοὺς κριτὰς ἐξελόντα τοὺς ὑπὸ τῆς βουλῆς εἰςβληθέντας; καίτοι ὅςτις — ταύτας ὑπανοίγειν ἐτόλμησεν, αἳ σεσημασμέναι μὲν ἦσαν ὑπὸ τῶν πρυτάνεων, κατεσφραγισμέναι δ' ὑπὸ τῶν χορηγῶν, ἐφυλάττοντο δ' ὑπὸ τῶν ταμιῶν, ἔκειντο δ' ἐν ἀκροπόλει, τί δεῖ θαυμάζειν κτλ.*; Sind nun aus den sämtlichen zehn Stämmen je fünf zur Komödie und gleichviele zur Tragödie deputirt worden? So urtheilt Hermann p. 93. (indem er dabei die kyklischen Chöre nicht in Anschlag bringt) nach Analogie der jedesmaligen zehn Feldherrn und mit Bezug auf Plut. *Cimon.* 8. wo der Archon auf Anlafs eines lebhaften Zwiespaltes im Theater die zufällig eintretenden Befehlshaber zu Festrichtern bestellt und abstimmen läfst, *ἀλλ' ὁρκώσας ἠνάγκασε καθίσαι καὶ κρῖναι δέκα ὄντας ἀπὸ φυλῆς μιᾶς ἕκαστον* (als Repräsentanten des gesamten Volkes, nicht *ἑκάστης*); doch bleibt dieses ein aufserordentlicher Fall. Schömann *Antiqu. iur. publ.* p. 260. muthmafst nach dem Vorgang von Böckh dafs die Richter aus denjenigen Stämmen gewählt seien, welche gerade den komischen

Chor nicht gestellt hätten, und so durchweg nach gleichem Verhältnifs, unter der gar bedenklichen Annahme von fünf tragischen Tetralogien; etwas der Art würde noch am natürlichsten auf die Richter der kyklischen, mit einander certirenden Chöre passen. Geringer ist die Frage, ob die Auslosung der Richter vor der Aufführung der Dramen oder nach ihrer Beendigung durch den Archon eintrat, welcher die Namen aus den bisher versiegelten Urnen zog und den erlosten einen Eid abnahm. Letzteres hielt Sauppe für das wahre, hauptsächlich durch den Zug bei Plutarch bestimmt, *ὁ ἄρχων, φιλονεικίας οὔσης καὶ παρατάξεως τῶν θεατῶν, κριτὰς μὲν οὐκ ἐκλήρωσε τοῦ ἀγῶνος.* Es ist möglich dafs der Archon bei der starken Parteiung nicht wagte seine Richter zu bestellen, allein in historischen Nebendingen ist wenig Verlafs auf Plutarch, und ein zu wenig beachteter Umstand läfst uns glauben dafs die Preisrichter nicht erst nach vollendeter Information am Schlufs des Bühnenspiels in engerer Wahl ernannt wurden. Nemlich die Notiz des Redners Aeschines (Th. I. p. 85.) dafs man ungerechte Richter (*ἐὰν μὴ δικαίως τοὺς κυκλίους χοροὺς κρίνωσι*) bestrafe. Schwerlich wird man begreifen wie Richter, die vor den Augen des Publikums erwählt waren und unmittelbar im frischen Eindruck des Spiels als Schwurgericht das Urtheil sprachen, mit Strafe wegen Meineids belegt werden konnten; dies war dagegen bei Männern wohl möglich, denen man nachwies oder zutraute dafs sie mehrere Stunden lang dem Geld und anderen Einwirkungen der Parteien zugänglich gewesen waren. Hieran knüpfen wir die wichtigere Frage, wieweit die vorliegenden
666 Thatsachen uns berechtigen die Richter oder mittelbar das Publikum einer Parteilichkeit zu beschuldigen. Ueberblickt man die arithmetische Nachweisung der von den einzelen Tragikern erlangten Siege (*Νῖκαι Διονυσιακαί* Buch des Aristoteles) bei Schöll Sophokles p. 74. ff., worunter manches paradoxe (Karkinos siegte mit 160 Stücken einmal), so erhellt, was kaum überraschen wird, dafs das gröfste Mafs der Anerkennung dem Sophokles, das geringste dem Euripides zugefallen ist. Weil dieser gegen Xenokles verlor, poltert Aelian *V. H.* II, 8. *γελοῖον δὲ (οὐ γάρ;) Ξενοκλέα μὲν νικᾶν, Εὐριπίδην δὲ ἡττᾶσθαι, καὶ ταῦτα τοιούτοις δράμασι*: darum müfsten die Leute entweder bestochen oder geschmacklos gewesen sein, *ἢ ἀνόητοι ἦσαν οἱ τῆς ψήφου κύριοι καὶ ἀμαθεῖς καὶ πόρρω κρίσεως ὀρθῆς.* Vielleicht war doch ein drittes möglich, dafs sie des feinen und scharfen Verstandes zu viel hatten, und was sie dem mittelmäfsigen Routinier erliefsen, von einem grofsen Talent forderten. Auch mögen die Zuschauer nicht eben übler Laune gewesen sein, als sie dem Philokles (worüber Aristides der Rhetor schilt) vor Sophokles den Preis gaben. Vor allen Dingen

wird man beim Euripides nicht vergessen (woran auch Grysar p. 14. erinnert), dafs er in Opposition zu seinen Mitbürgern stand und nur nach beharrlichen Kämpfen feste Wurzel schlug: immerhin mochte das Publikum schon seine Verse bewundern und in treuem Gedächtnifs bewahren (dies geschah nach den Andeutungen bei Plut. *Nic.* 29. bereits um die Zeit des Sicilischen Zuges, wo Xenokles siegte), den Preis gab es doch lieber solchen, vielleicht mittelmäfsigen Dichtern, welche dem Attischen Herkommen besser zusagten. Vgl. p. 125. Welcker p. 898.

Trilogie und Tetralogie: über den technischen Gebrauch dieser Wörter belehren nur wenige Stellen, weshalb man geneigt war in die keineswegs absichtsvollen Worte mehr zu legen als der Buchstab enthält. Erstlich Diog. Laert. III, 56. *Θρασύλος δέ φησι καὶ κατὰ τὴν τραγικὴν τετραλογίαν ἐκδοῦναι αὐτὸν τοὺς διαλόγους· οἷον ἐκεῖνοι τέτρασι δράμασιν ἠγωνίζοντο, Διονυσίοις, Ληναίοις, Παναθηναίοις, Χύτροις, ὧν τὸ τέταρτον ἦν σατυρικόν. τὰ δὲ τέτταρα δράματα ἐκαλεῖτο τετραλογία.* Wolf und andere Kritiker (Böckh *de Gr. trag. pr.* p. 208. über die Lenaeen p. 99.) haben die Festnamen dort für das Einschiebsel eines unkundigen Verfassers erklärt, der sich einbildete, die vier Stücke wären an vier verschiedenen Festen gegeben worden; man darf aber die ganze Schulbemerkung *οἷον — τετραλογία*, welche die Worte des Thrasyll zwecklos und dürftig unterbricht, ausscheiden, und inzwischen hat sie Cobet eingeklammert. Von einer ähnlichen Randbemerkung bei Diogenes Th. I. 275. Weiterhin 61. *Ἔνιοι δὲ ... εἰς τριλογίας ἕλκουσι τοὺς διαλόγους.* Derselbe Thrasyll hatte die Schriften des Demokrit gleichmäfsig nach Tetralogien vertheilt, Diog. IX, 45. und was wir von seinen Platonischen Studien (Hermann *de Thrasyllo*, *Gott.* 1852.) erfahren, zeigt dafs er auf Gruppirung nach Analogie des Inhalts oder der Tendenz einging. Zweitens Schol. Aristoph. *Ran.* 1155. *τετραλογίαν φέρουσι τὴν Ὀρέστειαν αἱ διδασκαλίαι, Ἀγαμέμνονα, Χοηφόρους, Εὐμενίδας, Πρωτέα σατυρικόν. Ἀρίσταρχος καὶ Ἀπολλώνιος τριλογίαν λέγουσι, χωρὶς τῶν σατυρικῶν.* Nach der natürlichsten Deutung: in der urkundlichen Darstellung heifst 667
zwar das Ganze der zur Aufführung gebrachten Dramen die Orestische Tetralogie, die klassischen Grammatiker aber nennen die Orestie eine Trilogie, mit Ausscheidung des Satyrspiels; daher zu berichtigen *τῶν σατύρων.* Denn die Auslegung, dafs jene Kritiker das Satyrspiel aufser dem Ansatz liefsen, weil es keinen unmittelbaren und pragmatisch bedingenden Zusammenhang mit der Orestessage hätte, dafs ferner nur diejenigen vier Stücke der tragischen Didaskalie, die den Verlauf einer Geschichte zusammenhängend darstellen, eine Tetralogie hiefsen, dies alles ist freie, durch kein Wort berechtigte Phantasie.

Dafs die Stücke der Tetralogie einen stetigen Zusammenhang haben mufsten sagt niemand. Dann Suid. v. *Σοφοκλῆς*, oben p. 34. ff. Die Aufführung von vier Stücken (vgl. Dindorf *praef. E. Alcest.*) ist bei Aeschylus bezeugt für Orestia und Lykurgia, für die Tetralogien der Perser und der Sieben, dreimal auch beim Euripides für die Gruppen der Alkestis, Medea, Troades und der nach seinem Tode aufgeführten Bacchen; unter diesen sind allein die Troades ein Glied aus einer zusammenhängenden mythischen Reihe. Dazu kommt die Tetralogie des Aristias und Polyphradmon, dann des Xenokles, die Pandionis des Philokles, und wenn man will die Oedipodea des Meletus; zuletzt die dilettantische Tetralogie des jugendlichen Plato. Wenn aber Theodektes mit 50 Stücken in 13 Wettkämpfen (p. 61.) auftrat, so war noch damals die Tetralogie nicht verschollen.

Satyrdramen (in Citationen der Grammatiker *σατύροις* oder *σατυρικῷ*): ehemals von Chamaeleon behandelt *περὶ Σατύρων*, Suid. v. *Ἀπώλεσας*. Hauptschrift Welcker über das Satyrspiel, beim Nachtrag zur Aeschyl. Trilogie, Frkf. 1826. Die scenischen Alterthümer behandelt mit allem antiquarischen Detail Fr. Wieseler Das Satyrspiel, Göttinger Studien 1847. II. p. 565—770. Fragmentsammlung C. Friebel *Graecorum Satyrographorum fragmenta, Berol.* 1837. 8. Hiezu der Versuch von Eichstädt, dessen Schrift *de dramate Graecorum comico-satyrico, L.* 1793. p. 26—85. auch den Komikern ein Satyrspiel zueignet; das offenbare Mifsverständnifs ist aber von Hermann *Opusc.* I. n. 3. bündig nachgewiesen. Ueber die Anfänge des Satyrspiels oben p. 11. ff. und Herm. *praef. Cycl.* Vom ursprünglichen Standpunkt Ath. XIV. p. 630. C. *συνέστηκε δὲ καὶ σατυρικὴ πᾶσα ποίησις τὸ παλαιὸν ἐκ χορῶν, ὡς καὶ ἡ τότε τραγῳδία· διόπερ οὐδὲ ὑποκριτὰς εἶχον.* Der Ausdruck *πᾶσα* gestattet hier nicht blofs an das poetische Satyrdrama zu denken, sondern auch an alle die lustigen Spielarten des Dionysischen Komos (Ath. p. 622.), die nichts anderes als chorische Vereine waren; es sollte daher wol *εἶχεν* heifsen. Charakter und Stoffe des Satyrdramas setzte zuerst Aeschylus fest, der gerühmteste Künstler dieses Faches, Diog. II, 133. Paus. II, 13, 5. Beide Punkte, Charakter oder Tendenz (p. 326. ff.) und Mythenkreise (p. 296—322.) hat Welcker möglichst genau bestimmt und hiedurch gegen die schwankenden Ansichten über die Klassifikation verlorener Dramen eine leidliche Schranke gesetzt; nur hindert das spärliche Material an einer scharfen Abgrenzung und macht es unmöglich aus dem wenigen gegebenen über Oekonomie des Satyrspiels zu urtheilen, und mehrmals bestimmen wir kaum ob ein Stoff, der uns satyresk erscheint, als Satyrspiel verarbeitet sei. Noch schlimmer steht es um die Geschichte desselben,

denn wie sich aus dem weiteren ergibt liegt sein Stufengang
vor uns in Trümmern und ohne feste geschichtliche Tradition.
Eine Hauptfigur war immer Herakles oder, wie er hier öfter
hiefs, Ἥρυλλος. Wenig bedeuten die Aeufserungen Hor. *A. P.*
221. und Demetr. *de elocut.* 169. *οὐδὲ γὰρ ἐπινοήσειεν ἄν τις
τραγῳδίαν παίζουσαν, ἐπεὶ σάτυρον* (wol *σατυρικὸν*) *γράψει ἀντὶ
τραγῳδίας*, nicht zwar als ob er, wie einige schliefsen, das Satyr-
drama selbst für eine scherzende Tragödie erklärte; aber der
geistreiche Spott des Plut. *Pericl.* 5. über Ion, der im Ernst
und Charakter des Perikles einen Beisatz milder Heiterkeit
vermifste und auf dem Standpunkt des Tragikers eine Kritik
der Staatsmänner anstellen wollte, *ἀλλ' Ἴωνα μὲν ὥσπερ τρα-
γικὴν διδασκαλίαν ἀξιοῦντα τὴν ἀρετὴν ἔχειν τι πάντως καὶ σα-* 668
τυρικὸν μέρος ἐῶμεν, geht von der üblichen Auffassung aus,
dafs dieses Spiel ein Temperament und eine Erholung nach
dem ergreifenden Ernste der Tragödie war. Gewifs sollte das
Satyrdrama, trotz der ihm verstatteten Keckheit in ethischer
Zeichnung, in Bildern und Gedanken, auch in der gar nackten
Ausstattung des Kostüms (Abbildungen bei Wieseler Theatergeb.
Taf. 6.), dem tragischen Gebiet nahe bleiben, nicht aber (wie
man wegen Analogien auf der modernen Bühne bisweilen an-
nahm) den Ernst durch ein lustiges Nachspiel verwaschen. Ae-
schylus nahm dafür aus den Winkeln des Mythenkreises, in
dem seine Trilogie sich bewegt, einen gefälligen Stoff, worin
der tragische Grundgedanke des Ganzen noch einmal austönt
und langsam verhallt: so Proteus hinter der Orestie und be-
sonders klar Sphinx als Nachklang der Sieben gegen Theben.
Immerhin mochten einzele Scenen und Charaktere derb und
muthwillig keck gehalten sein. Wiewohl nun Euripides auch
hier kein unbefangenes Urtheil gewinnen läfst, so berechtigt
doch der Kyklops, der einzige Beleg den Eust. *in Od. σ'.* p. 1850.
kannte, wegen dessen er die Satyrdichtung in die Mitte zwischen
Tragödie und Komödie rückte, zur Folgerung von Hermann
p. XIV. *sed eam legem observatam esse ostendit Cyclops, ut tra-
gicarum personarum oratio nihil a severitate tragicorum numero-
rum discedat.* Der Dialog war wol im allgemeinen schlicht und
wurde fast von zwei Schauspielern (p. 108.) bestritten. Die
Zahl der Satyrdramen berechnet Schöll d. Att. Tetral. p. 6. ff.
(vgl. Welcker p. 896.) und vermuthet dafs beim Euripides, dem
aufser allem Verhältnifs nur 8 beigelegt werden, wie bei ande-
ren manche Tetralogie aus vier Tragödien bestand. Jedem wird
hier das unmerkliche Verschwinden der Satyrdramen aufgefal-
len sein, Clinton meinte sogar (was nur anfangs paradox lau-
tet) dafs wol ein Theil derselben nicht ins litterarische Publikum
kam. Aber auch sonst hatte das Satyrdrama seine Geschichte;
freilich wissen wir davon das wenigste. Erstlich mufs es, nach-

dem die Tetralogie durch Sophokles gelöst und der tragische Rückhalt (Schlufs der Anm. zu §. 113, 2. p. 36.) gefallen war, an den die Satyrn sich lehnten, als selbständige Species in Stoff und Ton merklich gewechselt haben. Dann aber dürfen wir glauben dafs besonders Euripides diesen satyresken Ton mit seiner Manier zu verschmelzen wufste. Mindestens eröffnet die didaskalische Notiz, dafs Alkestis das vierte Stück war, der Kombination eine gröfsere Freiheit. Doch ist aufser der Alkestis kein anderer Beleg dieser Art bekannt; denn was noch bei den alten Sammlern (*Crameri Anecd. Par.* I. p. 7. oder bei Meineke *Com. Gr.* II. p. 1239. woraus Tzetzes in *Anecd. Ox.* III. p. 337. seine Weisheit geschöpft hat) vorkommt, Orestes und des Sophokles Elektra wird nur der Analogie wegen hieher gezogen, weil jene Dramen einen glücklichen Ausgang nehmen. Dindorf meinte *praef. Alc.* p. 5. ***Probabile est enim poetas hoc inprimis curasse, ut quarta tragoedia argumentum haberet quod non ad agitandos vehementiori motu spectatorum animos esset comparatum, sed propius accederet ad levitatem dramatis satyrici.*** Ehemals von der tragischen Gattung getragen verlor nunmehr dieses Spiel allen Halt, es wurde nicht nur zwitterhaft, sondern auch mit geringerem Fleifs behandelt, zuletzt in den Winkel gedrängt. Im Satyrspiel sind jetzt die jüngsten Versuche das Stück *Ἀγήν*, angeblich von Python dem Katanaeer oder von Alexander dem Grofsen (*ὁ τὸν Ἀγῆνα τὸ σατυρικὸν δραμάτιον γεγραφώς*, Ath. XIII. p. 595. der ein lebhaft geschriebenes Bruchstück von 18 Versen daraus bewahrt hat), der Menedemus von Lykophron und vielleicht Sachen des Tarsers Demetrius Diog. V, 85. Sieht man endlich auf die gewählten Stoffe, so müssen solche Reproduktionen wenig mehr als die Form des Satyrspiels bewahrt haben; auch ist es nicht unwahrscheinlich (Wieseler p. 595.) dafs dieses zuletzt isolirt und ohne Verbindung mit Tragödien stand. So scheint namentlich der *Ἡρακλῆς σατυρικός* des jüngeren Astydamas (p. 60.) für sich gestanden zu haben. Als Hersteller des alterthümlichen Satyrdramas galt (wie p. 70. bemerkt worden) Sositheus. Uebrigens kommt in mancher nicht jungen Inschrift ein *σατυρογράφος* oder *ποιητὴς σατύρων* vor, wie *Αἰμίλιος*, *Ἀμινίας*, *Γόργιππος*, *Ἡρακλείδης Ἡρακλείδου Ἀθηναῖος*.

7. Theatertage: dieser Punkt hängt mit den Zeiten und Eigenthümlichkeiten der Dionysischen Feste zusammen. Hier beschäftigte vorzüglich das Bedenken, welches durch Täuschungen und Mifsverständnisse ausgezeichneter Forscher in endlose Verwickelungen auslief: ob die Lenaeen mit den ländlichen Dionysien einerlei gewesen oder mit den Anthesterien zusammenfielen. Dafs keines von beidem der Fall war, jene vielmehr

ein besonderes Fest im Monat Gamelion waren oder in dem Lenaeon der alten Ionier, im Bezirk Limnae begangen, wo ein Heiligthum des Dionysos *Λήναιον* lag, dies haben um dieselbe Zeit in wechselseitig ergänzenden Untersuchungen Hermann Leipz. LZ. 1817. Nr. 59. 60. (aufgenommen von Dindorf in *Comm. Aristoph.* VII. p. 11—28.) und Böckh Vom Unterschiede der Attischen Lenaeen, Anthesterien und ländlichen Dionysien, Abh. d. Berl. Akad. 1816—17. unwidersprechlich erwiesen. Fritzsche zwar *de Lenaeis Atticis*, *Rost.* 1837. widerstrebt in drei über gewohntes Mafs hinaus gedehnten Programmen, es wäre jedoch hier weniger als anderwärts der rechte Platz um ein Kapitel der Alterthümer, das in kleinliches und selbst unfruchtbares Detail sich verläuft, mit dem reichen Ueberflufs an Meinungen aufzunehmen. Gewifs ist dafs man in den Umgebungen des Lenaeum die ältesten scenischen Spiele, bevor das Theater erbaut war (Hesych. v. *Ἐπὶ Ληναίῳ ἀγών* und Phot. v. *Ληναῖον*), aber lange 639
nach Einsetzung der Anthesterien feierte: denn dafs die Choen älter als die Lenaeen waren erhellt aus Suid. v. *Τὰ ἐκ τῶν ἁμαξῶν σκώμματα.* Ein Gegenstück zu der städtischen sowie der vom Staat angeordneten Lenaeenfeier waren die ländlichen Feste der Demen, wie Kollytus, welche die Demoten auf eigene Kosten besorgten und zuweilen mit der Aufführung klassischer Dramen ausstatteten. Unter diesen vor- und kleinstädtischen Theatern ragte das im Piraeeus hervor, wo *Διονύσια τὰ κατ᾽ ἀγροὺς* nicht unter Aufsicht des Archon sondern des dortigen Demarchs und nach den Beschlüssen des Gaus mit dramatischen Spielen (vermuthlich mit alten Stücken, worauf Aelian *V. H.* II, 13. hindeutet, vgl. Böckh Abhandl. über d. Antig. p. 200. fg.) begangen wurden: *Inscr. Att.* 101. Für das Schauspielwesen kommen aber vorzugsweise die grofsen Dionysien im städtischen Theater zur Zeit des Frühlings in Betracht: sie waren, auch weil Fremde zuströmten (die den winterlichen Lenaeen fehlen, Arist. *Ach.* 479—82.), der Glanzpunkt für produktive Dramatiker, Schol. Arist. *Nub.* 311. Daher *διδασκαλίαι ἀστικαὶ* neben den *Ληναϊκαὶ* *V. X. Oratt.* p. 839. D. (Aphareus habe dort zweimal gesiegt und in gleicher Weise an den Lenaeen) und Diog. VIII, 90. *δεδιδαχέναι ἐν ἄστει* Schol. *Ran.* 67. Man versteht sie selbst ohne näheren Zusatz, mag nun vom Attischen Theater oder von einem auswärtigen die Rede sein, Dio Chr. I. p. 427. und die Sammlung bei Welcker p. 1274. 1295. Die Lenaeen waren dagegen der eigentliche Sammelplatz der alten Komödie, und werden selten (Diod. XV, 74. Ath. V. p. 217. A.) für die Tragödie genannt, mochten auch weniger förmlich und abgeschlossen sein, wofern wirklich den Fremden erlaubt gewesen an ihnen im Chor mitzuwirken und Choregie zu leisten, Schol. *Plut.* 954. An den städtischen Dionysien aber treten die besten Tra-

göden mit neuen Stücken hervor, Formel τραγῳδοῖς καινοῖς (verbunden mit der Verkündigung des goldnen Kranzes im Theater, Psephismen bei Demosth. *de Cor.* pp. 253. 265. al.), belegt von Hemst. *in Luciani Tim.* 51. und Welcker p. 910. Auch die seltenen Schauspielfreunde fehlten alsdann nicht: um nichts vom Sokrates bei Aelian zu sagen, Plut. *de exil.* p. 603. C. πλὴν μίαν ἡμέραν, ἐν ᾗ Ξενοκράτης καθ' ἕκαστον ἔτος εἰς ἄστυ κατῄει Διονυσίων καινοῖς τραγῳδοῖς, ἐπικοσμῶν ὡς ἔφασαν τὴν ἑορτήν, cf. *Lex. Rhet.* p. 309. An den Anthesterien wurden ebenso wenig als an den Panathenaeen (Böckh *de Gr. trag. pr.* p. 208.) Schauspiele gegeben; denn die Verfügung des Lykurg in *Vit. X. Oratt.* p. 841. F. Εἰσήνεγκε δὲ καὶ νόμους, τὸν περὶ τῶν κωμῳδῶν, ἀγῶνα τοῖς Χύτροις ἐπιτελεῖν ἐφάμιλλον ἐν τῷ θεάτρῳ, καὶ τὸν νικήσαντα εἰς ἄστυ καταλέγεσθαι, πρότερον οὐκ ἐξόν, ἀναλαμβάνων τὸν ἀγῶνα ἐκλελοιπότα, kann nur für die Antiquitäten der Komödie dienen. Vergl. Hermann Gottesdienstl. Alterth. p. 304.

Zuletzt die Frage, wieviele Dramen und in welcher Folge an beiden städtischen Dionysien aufgeführt wurden. Einigermafsen läfst sie sich aus dem Gesetz von Euegorus (vorausgesetzt dafs es ächt ist) erledigen, welches die Bestandtheile der Feste neben der Reihenfolge der dramatischen Spiele genau verzeichnet, bei Demosth. *Mid.* p. 517. ὅταν ἡ πομπὴ ᾖ τῷ Διο-
670 νύσῳ ἐν Πειραιεῖ καὶ οἱ κωμῳδοὶ καὶ οἱ τραγῳδοί, καὶ ἡ ἐπὶ Ληναίῳ πομπὴ καὶ οἱ τραγῳδοὶ καὶ οἱ κωμῳδοί, καὶ τοῖς ἐν ἄστει Διονυσίοις ἡ πομπὴ καὶ οἱ παῖδες καὶ ὁ κῶμος καὶ οἱ κωμῳδοὶ καὶ οἱ τραγῳδοί. Vier Spieltage waren gewifs nicht zu viel, für das Publikum aber nicht zu wenig, wenn es mit solcher Fülle des geistigen Genusses fertig werden wollte. Sinnig benutzt Sauppe noch die Thatsache, dafs der Betrag des Theorikon eine Drachme (Philochorus sagt freilich einschränkend τὸ πρῶτον νομισθὲν), für den einzelen Tag und Platz aber zwei Obolen war, um daraus zu schliefsen dafs die dramatischen Aufführungen an den grofsen Dionysien drei Tage währten. Sicher sind in der besten Zeit Tragödien und Komödien nach einander gespielt worden; soll man nun den Aufwand an Zeit berechnen, wenn drei mit einander certirende Tetralogien neben den übrigen Festlichkeiten ihren Platz hatten, so konnten wenigstens an den grofsen Dionysien nur einige wenige Tragiker auftreten. Unter diesen Umständen war es ziemlich ein äufserstes dafs Polus kurz vor seinem Tode acht Tragödien in vier Tagen (Plut. *an seni ger. resp.* p. 785. B.) spielte; seine Zeit liegt freilich bereits hinter der klassischen, auch fragt es sich ob dies in Athen geschah. Etwas gewisseres hat noch Hermann Gottesdienstl. Alterth. p. 313. fg. nicht ermittelt. Wieseler *Advers. in Aesch. et Aristoph.* p. 99. sqq. versuchte darzuthun, Vormittags

seien nur an den Lenaea Tragödien, Nachmittags Komödien gespielt worden: man beruft sich dafür auf eine vor anderen beweisende Stelle Arist. Av. 790. ff. Sauppe stellt als letztes glaubhaftes Resultat p. 20. auf, dafs an den grofsen Dionysien jeden Tag eine Trilogie und eine Komödie gespielt worden sei; recht im Gegensatz zu der Hypothese, welche fünf tragische Tetralogien und fünf Komödien setzt. Allein des Publikums und der Richter wegen will uns wenig gefallen, dafs die mit einander certirenden Tragiker oder Komiker nicht an demselben Tage fertig geworden wären. Man sollte glauben, wann Tetralogien gegeben wurden, sei für die Komiker am Nachmittag kein Platz mehr gewesen. Dagegen konnten die Dramatiker eher in den Tag sich theilen, sobald die Tragiker nur mit einzelen Stücken auftraten. In der Blütezeit stritten offenbar je drei Komiker gegen einander, als zwei Preise ertheilt wurden; späterhin nachdem der Chor fortgefallen war sehen wir fünf auftreten, Argum. Arist. *Pluti* für Ol. 97, 4. und die Trümmer einer Inschrift aus Ol. 106. C. Inscr. 231. Der von Aristot. *Poet.* 7, 11. angedeutete Fall von hundert Dramen ist in jedem Betracht ein hypothetischer. Dafs endlich die Dichter und ihre Schauspieler über die Zeit, in welcher sie die Bühne betraten, loosen mufsten, beweist erstlich Aristoph. *Eccl.* 1194. ὅτι προείληχ', mit dem Wunsch dafs die Richter nicht das zuletzt gehörte Stück allein im Gedächtnifs behalten möchten; dann Pollux IV, 88. Ἕρμων ἦν κωμῳδίας ὑποκριτής. λαχὼν δὲ μετὰ πολλοὺς ὁ μὲν ἀπῆν τοῦ θεάτρου, τῆς φωνῆς ἀποπειρώμενος, τῶν δὲ πρὸ αὐτοῦ πάντων ἐκπεσόντων, Ἕρμωνα μὲν ὁ κῆρυξ ἀνεκαλεῖτο, ὁ δ' οὐχ ὑπακούσας, ζημίᾳ πληγείς, εἰσηγήσατο τοῦ λοιποῦ τῇ σάλπιγγι τοὺς ἀγωνιστὰς ἀνακαλεῖν. Ein Aufruf durch den Herold bei Arist. *Ach.* 11.

8. Bekränzung des Siegers, Ruhnk. *in Tim.* p. 246. sq. Gastmal des Agathon; Beispiel des Ion Ath. I. p. 3. F. Schol. Arist. *Pac.* 835. Dafs der Dichter vom Staat einen Ehrensold empfing, liefse kaum aus Schol. Aristoph. *Pac.* 696. μήποτε ἐδόκει Σοφοκλῆς περὶ τοὺς μισθοὺς καὶ τὰς νεμήσεις ὀψέ ποτε φιλοτιμότερος γεγονέναι, sich entnehmen. Erst um die Zeiten des Demosthenes empfangen die Meister auch eherne Bildsäulen im Theater, nachdem Astydamas (p. 60.) wegen seines Parthenopaeus (Phot. Suid. v. Σαυτὴν ἐπαινεῖς nebst anderen Sammlern) dieser Ehre gewürdigt war; die Späteren gingen mit diesen Ehren verschwenderisch um, und *Dio Chrys. Or.* 31. p. 628. ärgert sich über den Leichtsinn der Athener, welche damals einen sehr flachen Dichter — οὐ μόνον χαλκοῦν ἑστάκασιν ἀλλὰ καὶ παρὰ Μένανδρον. Choregische Tripoden, Hauptstelle Pausan. I, 20. Die wenigsten dieser anathematischen Dreifüfse, die

besonders auf Vasenbildern (Wieseler Satyrsp. p. 586. fg.) zahlreich sind, lassen sich in eine Beziehung zum Drama setzen. Choregische Inschriften weist Böckh Staatsh. 2. Ausg. I. p. 609. nach. Von ihnen und den sonstigen Anathemen läfst sich nur ein allgemeines Bild aus den gelehrten Redaktionen der Didaskalien entnehmen, auch geben die Bruchstücke *Corp. Inscr.* I. n. 229—31. einige Proben ohne offiziellen Charakter. Den Werth der Didaskalien hat Böckh über d. Dionysien p. 86. völlig wahr geschätzt: „die Didaskalien sind nächst den Münzen und Inschriften und den Werken der ersten Geschichtschreiber die lautersten und zuverlässigsten Quellen, gleichzeitige Urkunden über die wirklich aufgeführten Stücke, gesammelt von Schriftstellern, denen eine längst untergegangene Welt von Denkmälern offen lag.“ Daraus stammt auch die chronologische Angabe vom Platz, den ein Drama in der Sammlung des Dichters einnahm: der Zeit nach war die Antigone das 32. Stück des Sophokles, das 16. wie es scheint (denn die Zahl im *Argum. Vat.* ist verdorben) des Euripides Alkestis; die Notiz von Aristophanes *Aves* ist jetzt gestrichen.

Titel der Stücke: sonst einfach und wenig charakteristisch, ehe Doppeltitel durch die Neigung der Leser aufkamen, nach einer von beiden Hauptpersonen zu citiren, eine für die Bearbeiter von Fragmenten lästige Variation: Valck. *Diatr.* p. 16. Welcker Tril. p. 611. Nachtrag p. 63. fg. und besonders die Nach-
671 weisungen bei Meineke *Com.* I. p. 254. Aber auch die Titel zusammengehöriger Dramen wurden verwechselt, Schöll d. Att. Tetral. p. 355. Eigenthümlich ist der Titel Kresphontes beim Euripides. Daneben gab es frühzeitig blofs populare Bezeichnungen der Stücke, Titel wie *Λυκούργεια* und *Ὀρέστεια*, wovon Süvern über d. hist. Charakter des Dramas p. 112. fg.

Ueberarbeitungen und doppelte Recensionen: Objekt von Böckh *Graecae tragoediae principum num ea quae supersunt et genuina omnia sint et forma primitiva servata etc. Heidelb.* 1808. Die Resultate der verwandten Hypothesen haben immer mehr Einschränkungen erfahren. Der Ausdruck *fabulae correctae* täuschte schon den Quintilian X, 1, 66. in seinem Urtheil über Aeschylus. Die Formel *ἀναδιδάσκειν* erklärt Blomf. *praef. Perss.* p. 26. ungenau von einer wiederholten Aufführung; es sind vielmehr Abänderungen dabei vorauszusetzen, welche der Dichter bei einer neuen Aufführung und nicht immer für dieselbe Bühne traf. Hauptstelle Schol. Arist. *Ran.* 1060. Eine komische Phrase (die den anapaestischen Rhythmus verräth) *ἐπικαττύειν καὶ πτερνίζειν*, von Phryn. *Segu.* p. 39. erklärt, setzt wol Operationen voraus, dergleichen Euripides an der Medea des Neophron, er und Sophokles am Philoktet des Aeschylus

ausübten: nemlich ein Auffrischen und Zustutzen von Themen oder Motiven, die in einem älteren Stück waren liegen geblieben. Das Verhältnifs der ersten zur zweiten Ausgabe läfst sich jetzt nur an Stücken des Euripides und Aristophanes mit Sicherheit verfolgen. Belege bei Böckh p. 21. sq.

Zuletzt wäre hier der Platz auch den Fleifs der Tragiker zu registriren und die Zahl der gelieferten Dramen zu berechnen. Welcker p. 889. fg. glaubte gegen 1400 annehmen zu dürfen. Nirgend sind aber die Zahlen so schwankend und bedenklich, zumal bei Suidas, dem wir die meisten Angaben verdanken, wollten wir auch einige hoch gegriffene Zahlen, die fast märchenhaft dünken (etwa Neophron mit 120, Karkinos mit 160, Astydamas 240 Dramen), theilweise gelten lassen. Eine Mehrzahl war offenbar nur für die Lesung, nicht für das Theater bestimmt, und die Klasse der ἀναγνωστικοὶ (p. 61.) wird ansehnlich gewesen sein. Das eigentliche Repertoir oder der bleibende Stamm klassischer Dramen die sich auf dem Theater unter allem Wechsel der Mode hielten, war wie bei den Neueren klein; hauptsächlich bestand es in einer Auswahl des Sophokles und Euripides.

115. Innere Verfassung der Tragödie: Oekonomie, Zweck und Ideenkreis.

a. Oekonomie der Tragiker.

1. Unter Oekonomie haben alte Kenner vorzugsweise den Haushalt aller poetischen Mittel verstanden, aus denen die Tragiker in künstlerischer Verarbeitung ein volles Bild bestimmter Ideen und Anschauungen erzeugten. Die Wechselwirkung sinnlicher Scenerie und sittlicher Gedanken, durch Mythen, Charakterzeichnung und Formenbildung vermittelt, wurde hier für einen letzten geistigen Zweck aufgeboten; diese mächtige Zurüstung aber beherrschte das Geheimnifs eines Plans, der alle Glieder des Ganzen zusammenhielt. Nun hat keine Gattung der Griechischen Poesie so bündig und mit gleicher Symmetrie die wesentlichen Elemente der früheren Gedichtarten verschmolzen; in ihr sammelte sich was sonst an Kunstformen und Standpunkten gesondert aus einander lief, um darin als in einer höheren Einheit aufzugehen. Die Tragödie ruht also zwar auf dem Grunde des Epos und Melos und beide Stufen dienten ihr als Vorschule,

sogar als Werkstätte, dennoch war sie eine völlig neue Schöpfung. Denn da sie nichts geringeres als die Frucht eines
672 reich begabten und kritisch gestimmten Zeitalters ist, so mufste hier die Technik und Lebensweisheit der Vorgänger, welche durchaus anderen Zwecken und Verhältnissen genügten, in einer volleren und vielseitigen Gestalt erscheinen, nicht aber eklektisch wiederholt werden. Vom Epos empfingen die Tragiker unmittelbar die Kenntnifs der Mythen und des heroischen Alterthums, zugleich das Element eines edlen Stils, von dem Melos aber nicht nur einen Reichthum an Versmafsen und rhythmischen Formen, sondern auch einen Schatz praktischer Einsichten aus dem öffentlichen und inneren Leben, in denen der erstarkte reflektirende Verstand sich aussprach, und eine nicht geringe Mannichfaltigkeit der Stilarten im Ausdruck der Subjektivität. Diese Vorarbeiten waren zwar unentbehrlich und ein sicheres Werkzeug für dichterische Vorbildung, aber in ihrer ursprünglichen Gestalt völlig bestimmt durch die Denkart der Stämme, den Charakter ihrer politischen und religiösen Gesellschaft, das überlieferte stilistische Gesetz, im allgemeinen durch landschaftliche Besonderheit, welche den Attikern vielfach fremd war oder widersprach. Die Tragiker dagegen vertraten kein einzeles Moment ausschliefslich: sie waren weit entfernt den Mythos um seiner selbst willen zu behandeln und ihm einen unmittelbaren Werth beizulegen, sie verherrlichten weder den Staat noch die Religion in ihrer äufseren Erscheinung, und lange Zeit gaben sie nicht einmal dem subjektiven Gefühl und den menschlichen Bekenntnissen, in denen ein Reiz des Melos und elegischen Gedichts liegt, einen merklichen Raum. Ihnen galt vielmehr der Mythos als blofses Organ für Darstellung sittlicher Wahrheit, und wie die Gesamtheit ihres innerlichen Lebens eine Summe politischer religiöser individueller Gedanken in sich schlofs, so durfte der Dichter seine wichtigsten Erfahrungen nur in Entwickelung allgemeiner Sätze an den besonderen mythischen Themen und in den chorischen Gesängen andeuten. Alle bisherigen Gewalten des Lebens, des Denkens und Empfindens erschienen hier als Richtungen auf einen obersten und erhabensten Zweck: Epos

und Melos konnten daher in der Tragödie nur durch Verschränkung, durch Verarbeitung ihres Gehalts und ihrer Kunstmittel auf einem neuen Standpunkt anerkannt werden.

Schon die Technik brachte den Tragiker in einen 673 entschiedenen Gegensatz zum Epos. Die Begebenheiten der epischen Welt fordern wegen ihrer Unmittelbarkeit einen breiten und nicht zu präzisen Plan, sie wollen langsam auf einer durch Episodien und Ruhepunkte verzögerten Bahn vorrücken, und bedürfen einer von Zeit und Ort nirgend gehemmten Dehnbarkeit; die Glieder des Gedichts lagern gemächlich neben einander, und wenngleich sie durch Verflechtung in einander greifen und sich verschränken lassen, so streben sie doch zum Ganzen mit einer gewissen Selbständigkeit. Gedrängter Vortrag, Eile der Darstellung und scharfes Abzielen auf das Ende widersprechen (§. 93, 2. 3.) der gemüthlichen Freiheit, welche die Seele des epischen Gesanges ist, um so gewisser als die Wirkungen desselben nur durch sinnliche Plastik und mannichfaltige Gruppen auf ausgedehnter Fläche hervorzubringen waren, und eine Vielheit von Beiwerken oder Ereignissen selbst untergeordneter Art gestatteten. Die Tragödie hingegen geht aus einer ununterbrochenen Handlung, einer Verkettung von Anfang und Ende hervor, deren Bewegung mitten durch Widerstand und Verwickelungen auf einen Schlufs zutreibt; ihr Plan ist Ergebnifs der Kausalität, des zwingenden Verbandes von Ursachen und Folgen. Sie fordert deshalb eine Durchdringung und Abhängigkeit bestimmter Lagen und Gegensätze, woraus ein stetiger, streng bedingter, durch Gründe der Wahrscheinlichkeit geregelter Zusammenhang sich entwickeln mufs, sie steht unter der Herrschaft eingreifender Motive; sie meidet dagegen alles naive Verweilen des Gemüths, Willkür und Details in Beiwerken werden ebenso streng zurückgewiesen als sinnliche Darstellbarkeit und plastische Zeichnung. Für eine solche Breite hat diese Dichtung um so weniger Raum und Stimmung, als sie weder die Vergangenheit darstellt noch ein Bild ihrer gesamten Zustände bezweckt. Vielmehr treten hier alle Begebenheiten als die reinen Erscheinungen einer geistigen Welt auf, denn die Tragödie schildert den sittlichen Kampf,

nicht den Streit und die heroischen Kollisionen des Naturlebens; ihre Handlungen sind nur lichte Momente des inneren Lebens, und werden mehr angedeutet und sprungweise gezeichnet als in vollen Strichen vor Augen gerückt. Daher die Schnelligkeit der dramatischen Bewegung, welche die Spitzen der Denk- und Thatkraft streift (worauf das ausdruckvolle δρᾶν, δρᾶμα statt des sonst üblichen πράττειν hinweist), die mehr der Reflexion als der sinnlichen Wahrnehmung einen weiten Spielraum eröffnet; demnach entwickelt das Drama mit scharfer Nothwendigkeit eine Reihe von Stufen oder Akten, und die Seele dieses drastischen Prozesses, das Pathos, erregt eine Stimmung, welche sich auf das letzte Ziel gerichtet hält und kein Verweilen auf einzelen Partien, sogar dem unbefangen sinnenden Gemüth keine Freiheit verstattet. Selbst das Mittel des Erzählens, jene wunderbare
674 Kunst des Epikers, woran seine Leistungen geknüpft sind, hat in der Tragödie nur den untergeordneten Werth eines Bindemittels, wodurch eine Begebenheit welche sich auf der Bühne nicht vergegenwärtigen läfst eingeschaltet und demnächst der Fortgang des Gedichts beschleunigt wird. Aus dem ersten Umrifs beider Gattungen erhellt also dafs, wie ihre Zwecke verschiedenartig waren, auch ihr Plan und Ton auf entgegengesetzte Technik hinführten: hier bewegt ein alle Glieder gleichmäfsig umfassender Gedanke den Verlauf einer eigenthümlich begrenzten Handlung und rückt in seinem gemessenen, immer mehr sich verengenden Kreise zum Ende; dort entwickelte sich ein weder völlig abschliefsendes noch gedrängtes Bild von weiten Lebenskreisen, welche mit gröfster Behaglichkeit eine durch kein inneres Gesetz beschränkte sondern durch künstlerische Hand geregelte Folge von Ereignissen aufnahmen, ihr Mafs und letztes Ziel aber in einer herrschenden, das Ganze bestimmenden Idee finden. Beide Gattungen mögen daher wol im Gebiet desselben Mythos zusammentreffen, doch wenn der Epiker einen ausgedehnten Kreis erwählt und ihn durch eingeschaltete Digressionen sogar noch erweitert, so beschränkte sich der Tragiker auf Abschnitte dieses Kreises: auch haben schon alte Kunstrichter angemerkt dafs aus Ilias und Odyssee Tragödien in grofser

Zahl gezogen seien. Einen nicht geringeren Unterschied machen überdies die poetischen Kräfte. Der Epiker schuf, von den Anschauungen der heroischen Vorzeit begeistert, aus dem konkreten Mythos die persönlichen Interessen seiner Individuen und entfaltete mit ihnen ein objektives Gemälde des mehr durch kühnen Willen und Leidenschaft als mit Reflexion wirkenden natürlichen Menschen; der Tragiker dagegen vermittelte durch den abstrakt gefafsten Mythos, welcher blofs Träger einer spekulativen Einsicht war, das Verständnifs allgemeiner Wahrheiten, welche auf dem Standpunkt der in jenem Zeitalter gewonnenen Bildung die Summe der religiösen und sittlichen Welt bedeuteten. Auf beiden Seiten standen daher allgemeines und besonderes in umgekehrtem Verhältnifs: das Epos legte seinen ideellen Kern in die Individuen, denen es eine allgemeine, fast ewige Bedeutung einhaucht; die Tragödie nahm ihren Ausgang vom ethischen Gedanken und erläuterte denselben an den mythischen Gestalten, weil diese fast die Klarheit historischer Gröfsen im Bewufstsein der Nation besafsen.

2. Hiernach läfst der *Haushalt des tragischen Gedichts* in seinen Hauptstücken sich übersehen und vertheilen. Die Aufgabe des Tragikers war eine durch Zeit und Ort begrenzte Handlung sittlich tüchtiger, mit sittlichem Gehalt erfüllter Personen als den Ausdruck eines grofsen menschlichen Leides darzustellen. Zeit und Ort mufsten zwar einer willkürlichen Anordnung sich unterwerfen, doch sollte sie 675
Wahrscheinlichkeit haben, weil alles unter den Augen der Zuschauer vorging, und ein Verschwinden der zeitlichen und lokalen Bedingungen, welches ein Vortheil und unentbehrliches Recht des erzählenden Epos war, wurde hier beim raschen Verlauf einer fast immer auf der nahen Bühne sich abrollenden Begebenheit unmöglich. Man nahm daher stillschweigend die Dauer eines Tages an, und dehnte diesen Zeitraum nur unmerklich bei vermittelnden Ereignissen aus, die blofs erzählt und deshalb nicht streng berechnet wurden; die ältere Tragödie, besonders Aeschylus trug um höherer Wirkung willen kein Bedenken über so enge Schranken hinauszugehen. Zugleich machte die fast unveränderliche Gegenwart des Chores, dann die Einfachheit der Scene sowie

die herkömmliche Beständigkeit der Dekorationen oder der Bühnenwand rathsam, die sichtbaren Akte der Handlung auf demselben Schauplatz zu erhalten, so dafs selbst der Wechsel der Periakten am dramatischen Raum nur weniges verschob. Aber auch in diesem Punkte war Aeschylus, zumal er dem Epos noch näher stand, nicht zu ängstlich; keine der beiden Rücksichten wurde von der alten Komödie genau beachtet, da sie vermöge ihrer phantastischen Natur rasche, leicht angedeutete Sprünge mit genialer Kühnheit sich verstatten durfte. Wesentlicher als diese beiden sogenannten Einheiten der Zeit und des Ortes (d. h. die Einerleiheit der vorgestellten und wirklichen Zeit- und Raumverhältnisse) erschien die Einheit der Handlung, welche die stärkste Scheidewand zwischen Epos und Tragödie bildet. Der Dramatiker wufste nichts von einem Mythos, dessen Umfang durch Episodien und prächtige Figuren erweitert wird, in dem eine Reihe hinter einander laufender oder sich kreuzender Felder die Grenzen des Grundthemas verrückt und verschiedenartige Begebenheiten, Interessen und Charaktere zu neuen Gruppen anwachsen dürfen; ein solches Getümmel von anmuthigen Stoffen mufste vor allen dem Tragiker fremd bleiben, wenn er nicht seinen gemessenen Zweck verfehlen wollte. Die Tragödie bedarf am wenigsten eines mannichfaltigen und ausgedehnten Stoffes; dagegen sind ihr Begebenheiten unentbehrlich, deren Glieder durch einen kausalen Zusammenhang in einander greifen und zusammenschliefsen,
676 wo die Triebkraft eines innerlichen Prinzips den Zufall und die mechanische Komposition ausschliefst. Nur derjenige Mythos war also tragisch und für einen pathetischen Eindruck geeignet, in welchem alles menschliche Schicksal aus Gegenwirkungen von Willenskräften und Entschlüssen, aus dem Widerstreit objektiver und subjektiver Mächte flofs. Er sollte nicht weit und breit angelegt sein, nicht Geschichten in Fülle heranziehen, deren Ursprung auf verschiedene Quellen zurückging, noch weniger solche wo Gruppen thätiger nebengeordneter Helden ohne jeden einheitlichen Zusammenhang, ohne scharfe Sonderung der physischen und sittlichen Welt sich tummelten. Selbst Euripides, der nicht immer mit einer

einzigen Handlung sich begnügt, sondern lose verschiedenartige Begebenheiten in demselben Drama verknüpft, begeht diesen Fehler doch um des höheren Zweckes willen, dafs die Kausalität und der sittliche Verband im menschlichen Leben kräftiger empfunden werde. Die Tragödie stand immer auf einem engen Platz, ihre Handlung bildet einen Kern und Wendepunkt in bewegtem Leben, welcher alle demselben Kreise nahe kommenden Personen ergreift und gewaltsam umfängt; übrigens blieb aber die Handlung einfach, der energischen Einfalt des antiken Gemüthlebens entsprechend, das wenig verworren oder durch Intriguen verflochten in Wirklichkeit und Poesie die gröfste Kürze behauptet. Nun lag das tragische Moment einer solchen Handlung im Streit, der zwischen dem göttlichen Recht und der menschlichen Leidenschaft, der Freiheit und dem unfreien Irrthum, der berechtigten und der unberechtigten That entbrennt. Indem also die Attische Tragödie diesen Dualismus und Zusammenstofs gleich einem ethischen Prozefs schlichtet und der Lösung entgegen führt, knüpfte sie diesen Gegensatz wesentlich an zwei Figuren, welche die Aktion des ersten und zweiten Schauspielers (§. 114, 3.) ausfüllen. Es genügt nicht eine Hauptperson, deren Interesse wie im Epos die sämtlichen Wendungen des Mythos beherrschen und überwiegen würde, sondern ihr mufs ein zweites Moment gegenüber treten: aus der Gegenwirkung beider zieht die Handlung ihren innerlichen Fortschritt und denjenigen Grad der Vollständigkeit, welcher mit der epischen Einseitigkeit unvereinbar ist. Demnach sind Mythos und Charaktere der Nerv der tragischen Oekonomie, und wieweit der Dramatiker seiner Kunst mächtig geworden, darüber läfst sich am sichersten aus seiner Behandlung des mythischen Plans und aus der Charakteristik der hineingezogenen Personen urtheilen.

3. Nun war die Zeichnung der tragischen Charaktere nach Zeiten und Standpunkten der Dichter verschieden. Während die beiden Repräsentanten der antiken Tragödie in einem gemeinsamen Begriff zusammentreffen, ist Euripides von ihnen und dem Herkommen völlig abgewichen. Bei jenen machen die Charaktere den Eindruck idealer Ty-

677 pen, ihrer ganzen Haltung nach erscheinen sie als Abstrakta mit geschlossenem Gehalt und gewissermafsen als unwandelbare Masken, bei Sophokles noch mit dem Zusatz einer feinen psychologischen Färbung; hingegen bedeuten sie beim Euripides nur Individuen von unbestimmtem Werth und wandelbarer Subjektivität, ohne nationalen Zug oder heroischen Grundton. Sie sind ferner in der älteren Tragödie ein bleibender Stamm verwandter Personen, die vor dem Plane des Stücks gegeben waren und in denselben eingetragen werden, seinen Gang und seine Grenzen bestimmen, überhaupt einen substanziellen Kern einschliefsen, der niemals verloren geht und immer erkennbar durchscheint; die des Euripides müssen aus dem Plan sich gestalten, sie ziehen und schwanken mit den Strömungen des Pathos und hängen ohne konkrete Festigkeit als Werkzeuge des Dichters von seinen dramaturgischen Zwecken ab, mögen sie nun frei erfunden oder blofse Figuren der Wirklichkeit sein. Dort empfangen wir im Geist der wortkargen antiken Erhabenheit (Anm. zu §. 32, 3.) einen Eindruck, wie der hohe Stil der Skulptur ihn erzeugt; hier glaubt man den Pinselstrich der Malerei zu finden. Diese den Modernen unbekannte Differenz wird aus der Verschiedenheit der Zeiten leicht erklärt. Aeschylus und Sophokles entwickelten sich und wirkten in einer Periode, welche das vollkommenste Gleichgewicht zwischen Denken und Handeln, die klarste Harmonie in allen Voraussetzungen der Sittlichkeit und Bildung besafs und auf dem unerschütterten Boden des Realismus stand. Einer so positiven Gesellschaft die rein in den Elementen der nationalen Tradition sich bewegte, waren auf allen ihren Wegen die Ideale des Hellenischen Wesens gegenwärtig; ein natürliches Eigenthum jener Tragiker waren markige Charaktere, so scharf und vollständig, so gediegen und mit symmetrischer Genauigkeit gruppirt, dafs ihre Züge mit wenigen kräftigen Strichen sich zeichnen und klar umspannen liefsen. Das Publikum folgte schnell, denn es erkannte den Umrifs der bewufsten volksthümlichen Art in Thun und Rede; den Dichtern ging die Charakteristik rasch von statten, denn sie forderte mehr natürliche Beredsamkeit als Kunst; allein bei der grofsen

Einfachheit des antiken Lebens, welches nach aufsen gekehrt war und die gebotenen Schranken des Ebenmafses nicht übersprang, trat dort das Subjekt zurück, und jene Tragiker berührten weder die Tiefen der Innerlichkeit noch die beweglichen Gestalten der Persönlichkeit. Mit ihrer Plastik waren am meisten die heroischen Tugenden verträglich, soweit sie vom Verhängnifs und von Irrthümern ergriffen oder in leidenschaftlichen Kampf gerissen wurden, nirgend aber erschien der Gegensatz des Bösen oder der Streit zwischen dem Gewissen und Laster, auch gab damals wo dem Leben jede gewaltsame Verwickelung fehlte, weder die Tugendlehre der Alten noch ihre Praxis dafür einen Anlafs; Bosheit und scheufsliche Verbrechen standen als widerwärtig dem Gefühl ebenso fern
als der Poesie. Dies war also der Boden der ἤθη, der ge- 678
schlossenen Charaktere mit aphoristischer Haltung und objektivem Werth, welche man unter die wesentlichen Merkmale der antiken Tragödie zählen darf; mit ihnen aber verknüpfte sich die *διάνοια*, der Ausdruck einer analogen praktischen Gesinnung, den Reflexionen und Maximen fremd, welche lange nicht über das typische Mafs hinaus ging, soweit sie zur völligen Uebereinstimmung des Handelns mit dem Denken pafste. Aus allen solchen Zügen erhellt dafs diese fest umschriebenen, so wenig veränderlichen Typen der überlieferten Sittlichkeit zwar die Gegensätze des Lebens und seine Geschicke sehr energisch darlegten, sonst aber weder einen starken, gleichsam unberechenbaren Wechsel der Situationen noch einen raschen Fortgang gestatteten. Die alterthümliche Tragödie besitzt und verträgt nur ein beschränktes Mafs an Handlung, in ihren ältesten Arbeiten (wofür der erste Beleg die Supplices des Aeschylus) erinnert sie sogar noch an den epischen Plan, indem die Stufen der Handlung unversteckt und fast übersichtlich auf langer Fläche sich ausbreiten. Den offenbarsten Gegensatz hat Euripides, der Darsteller des ochlokratischen Standpunkts, in allen Punkten der Ethopöie durchgeführt. Seine Zeitgenossen waren abgefallen vom Ideal und von der Herrschaft der sittlichen Tradition, und da sie die Schranken aufhoben, die früher durch Geburt, Reichthum und bevorrechtete Bildung bestanden, so traten

Talent und Intelligenz dafür ein und lockten das unbedingte Streben auf ein weites Feld. Vermöge dieser Ausgleichung schwanden die Charaktere vom Boden der Oeffentlichkeit und der Poesie. Statt ihrer glänzte die Kraft des reflektirenden Verstandes, von rhetorischer Gewandheit und räsonnirender Moral unterstützt; die absolute Willkür und Leidenschaft regierten in der Attischen Gesellschaft, und was nur einer reich begabten Volksart, die in eine mächtige Strömung gerissen sich alles Schwerpunktes enthoben fühlt, gelingen mag, das offenbarte damals eine Reihe wechselvoller Erscheinungen zum Nachtheil der sittlichen Einfalt. Die Persönlichkeit durfte nunmehr aus ihrer Verborgenheit in höchster Mannichfaltigkeit hervortreten und ihr psychologischer Gehalt wurde zum ersten Mal an einer Menge von Individuen beobachtet; man begann mit kritischer Reflexion die Prinzipien dieser leidenschaftlichen Bewegung aufzusuchen und ging den geheimen Motiven des Herzens nach. Euripides übertrug die neuen Erfahrungen auf den dramatischen Stoff, und hier erblicken wir wie im hellesten Spiegel die inneren Veränderungen je-
679 ner Zeit. Ihm fehlen starke Charaktere von substanziellem Werth, wie solche früher auf sich selber und der Macht ihrer Selbstbestimmung ruhten, durch die dem Dichter eine klare Folge von sittlichen Gegensätzen gelang; sie fehlen ihm, denn seine Zeit war charakterlos. Ihren Platz haben Figuren der bürgerlichen Welt eingenommen, deren praktische Tüchtigkeit in keinem Gleichgewicht mit der Rede steht; ihre Richtung empfangen sie vom Pathos, und reflektirend, wortreich, mehr duldend als thatkräftig, machen sie die trüben Wirren anschaulich, welche die menschliche Natur, weder vom sittlichen Ethos noch vom politischen Ernst gezügelt, im Uebermafs der *διάνοια* nicht minder durch sich selbst und ihre geheime Leidenschaft als in den Widersprüchen des Lebens erfährt. Deshalb glänzen hier vorzugsweise die weiblichen Charaktere, welche nicht wie bei den früheren Tragikern nur Abarten der männlichen sind, sondern eine neue Welt zarter und starker Leidenschaft entwickeln und Erscheinungen des inneren Lebens vor Augen stellen. Diesen Elementen entsprechend haben die Plane des Euripides wenig

von jener organischen Verkettung, die den Stoff vom Anfang bis ans Ende beherrscht, sondern sie sind kunstgerecht von aufsen angelegt; die tragischen Personen dienen ihnen als Werkzeuge der pathetischen Erscheinungen, daher eilen sie in unaufhaltsamer Bewegung und spannen das Interesse für die Lösung der schwebenden Aufgaben und Fragen. Willkür und Zufälligkeiten sind hier gleich unvermeidliche Mängel der Oekonomie als leere Räume; die Begebenheiten werden nicht in ihrer innerlichen Einheit aus vernünftigen Gründen gefafst und gegliedert, die Charaktere haben alle schaffende Kraft an den Dichter abgegeben, und sie wären völlig verflüchtigt worden und schwebten in der Luft, wenn ihnen dieser nicht etwas vom eigenen feinen Gefühl und religiösen Interesse geliehen hätte. Man begreift dafs jetzt der Gang eines Stückes von der früheren Scenerie sich weit entfernt, am wenigsten nach Art des Epos halb durchsichtig und plastisch war. Endlich folgt als letztes Resultat: die Charaktere haben ihren mythischen Boden, in dem sie wurzelten, verloren und sind weltlich, gewissermafsen kosmopolitisch geworden; denn die Tragödie neigt seit Euripides zum universalen Gesichtspunkt und hat aufgehört national, der engeren Volksthümlichkeit der Griechen eigen zu sein.

4. Denselben Wechsel der Bearbeitung haben die **Mythen** erfahren. Ihr Gebrauch war noch kaum durch Darstellungen des Phrynichus eingeleitet, als **Aeschylus** (p. 23.) den hohen Werth begriff, welchen der Schatz der Stamm- und Heldensage für die Tragödie darbot. Mit enthusiastischer Tiefe des Geistes vor anderen gerüstet verband er einen grofsen Theil des mythischen Zeitalters, vom alten Götterthum der Titanen bis zur Dämmerung historischer Gröfsen, selbst versteckte Lokalsagen nicht ausgeschlossen, in einem dramati- 680
schen Cyclus; seine Tetralogie war das Kunstmittel wodurch er den ideellen Gehalt oder den Zusammenhang mythischer Gruppen zur Anschauung brachte. Den rechtmäfsigen Stoff und Boden der Tragödie bildete seitdem der Mythos, hauptsächlich aus dem heroischen Kreise; dagegen vermied man **historische** Themen, und wie der frühe Versuch des Phrynichus (p. 18.), Ereignisse des Tages auf die Bühne zu brin-

gen, mifsfiel, so blieb die gelegentliche Behandlung patriotischer Themen (nach dem Vorgang der Perser des Aeschylus) immer eine Ausnahme. Man fühlte richtig dafs der Mythos wahrhaft das Organ der Dichtung sei, weil er in unmittelbarster Form die volksthümlichen Sagen und Anschauungen umfafst, während der geschichtliche Logos von gelehrter Forschung abhängt und durch sein Objekt aufs strengste bedingt ist; auch besafs man damals nur geringe historische Kenntnifs, die Hellenische Geschichte soweit ihr nationaler Kern zum Bewufstsein aller und in allgemeinen Umlauf kam, war noch jung und an Umfang beschränkt; endlich lag einer idealen Zeit, welche selber eine reiche Geschichte schuf, das Verständnifs historischer Massen fern, und diese Geschichte konnte weder gewürdigt noch geschrieben werden, ehe die Kunst der Prosa zum historischen Stil geführt hatte. Aeschylus begründete daher auch nach dieser Seite die Tragödie, und indem er einen Stamm edler pathetischer Mythen aus der Litteratur des Epos erlas, war sie in die richtige Bahn geleitet worden. Den Mittelpunkt bildete darin der gesamte Trojanische Krieg mit seinem dunklen Hintergrunde, den Königshäusern des Laius und der Atriden, herabgeführt bis zu seinen äufsersten Vorsprüngen, zur Rückkehr und zum Ende des Odysseus, war also wesentlich der epische Kyklos; Homer als Stifter des letzteren heifst den Alten (§. 94, 2. Anm.) in ihrem Sinne der Vater der Tragödie. Zu diesem Kern oder klassischen Mythos fügte noch der Verkehr mit den grofsen Melikern einen interessanten, fast romantischen Anhang: dort lag ein reicher Schatz von Ortsagen, aus der Heimat und aus Pflanzstädten, vermittelt und verschönert durch wunderbare Geschichten aus fernen Weltgegenden, woraus vielfache Spielarten und Sprossen der Heroenfabel erzeugt und auf einen phantastischen Boden, in märchenhaftes Land der mythischen Geographie versetzt wurden. Hiedurch rundete sich das System der Heldenfabel ab, auch empfing das Satyrspiel aus ihrem Ueberflufs keinen unbedeutenden Stoff. Zu diesen ansehnlichen Gruppen der nationalen und landschaftlichen
681 Sagenwelt fügten die Tragiker ein eigenthümliches, durch seine Popularität wirksames Element, den Attischen My-

thos. In einer Zeit des politischen Selbstgefühls durften sie den etwas dürftigen, in den Winkel gedrängten Vorrath an Ueberlieferungen der Heimat aus seinem Versteck auf einen freieren Schauplatz ziehen und ihn mittelst Anknüpfung an die Vorgeschichten ihres Ruhms, besonders durch Ausschmückung des Theseus und des Eleusischen Kreises, mit allem Glanz und Schwung ausstatten: sie wufsten den liberal oder demokratisch gefärbten Geist dieser jüngsten Stufe der mythischen Themen so gewandt durchzubilden, dafs die Attische Fabel einen erheblichen Platz im Ganzen einnahm. Selbst dem klassischen Mythos fügten sie Motive dieser vaterländischen Sage mit feinem Gefühl und hoher Wirkung ein, wie vor allen grofsartig Aeschylus in den Eumeniden, anmuthig Sophokles im zweiten Oedipus, sinnig Euripides besonders im rasenden Herakles; die fremde gelehrte Fabel wurde hiedurch gemüthlich und nahe gerückt, und indem sie meistentheils mit der Geschichte von Attischen Kulten sich verknüpfte, gewann sie noch an religiöser Würde. So bildete sich zuletzt durch die Tragiker eine Encyklopädie der Griechischen Mythologie: sie war die früheste Redaktion oder Blütenlese derselben im antiken Zeitraum und kleidete viele der geläufigsten Mythen in die seitdem bekannte Form; hieran erinnern uns oftmals Angaben der Grammatiker, wenn sie die Attischen Dichter als erste Quellen oder sonst wegen ihrer Abweichungen von der Ursage nennen. Daher mögen auch die Studien der Mythographen, wie man aus den Arbeiten des Pherekydes und Hellanikos schliefsen darf, gleichzeitig in Athen angeregt sein. Aber nicht blofs gelehrtes Wissen verbreitete die Tragödie, sondern auch die bildende Kunst wurde durch sie gefördert. Plastik und tragische Poesie waren einander in der Periode des Perikles geistesverwandt, und trafen in idealer Reinheit, in Harmonie und Ebenmafs so nahe zusammen, dafs ein Theil der sinnlichen Anschauung, die wir jetzt nach dem Untergang des alten Bühnen- und Schauspielwesens entbehren, aus den Charakteren und Gruppen der Skulptur sich ersetzen läfst. Nachdem eine Reihe von Mythen und pathetischen Situationen des Dramas berühmt und fast popular geworden, geboten die Künstler über einen Reichthum an

edlen und fruchtbaren Motiven, mit deren Ausführung das Leben des Alterthums seine öffentlichen Werke, hauptsächlich aber Einrichtungen des Luxus, der Häuslichkeit und namentlich der Grabmäler zu schmücken liebte. Vorzugsweise behandelten Bildhauer und Maler die Lichtpunkte der tragischen Mythen: die Bildhauer in Reliefs, die Maler in Tafel- und Wandmalerei. Hiefür sind wesentlich die Vasengemälde nach
682 allen Seiten ergiebig und dienen nächst den Fragmenten als ein wichtiges Hülfsmittel, um Plan und Scenen verlorener Dramen beim Euripides herzustellen. Kein anderer Tragiker hatte der Kunst so viele und günstige Stoffe dargeboten; nach ihm arbeiteten nicht wenige Meister, welche die Macht und Energie der Leidenschaften, ihre spannenden Verwickelungen und ergreifende, auf die Spitze des Moments gestellte Katastrophen, worin jener glänzt, in bewunderten Gemälden vor das Auge zauberten.

Rasch erwuchs also das Mythenreich der Tragiker aus der litterarischen und der mündlichen Tradition bis zur systematischen Vollständigkeit; es lag aber in der Natur der Individuen und der Zeiten, dafs die Dichter in verschiedenem Sinne beisteuerten und ihre Bahnen verfolgten. A e s c h y l u s ging kaum über das Gebiet der epischen Fabel hinaus, wiewohl er ihre Verzweigungen und die anstreifenden dämonischen Geschichten, auch manche Lokalsage selbständig und im Zusammenhang oder auch verbunden mit dem dichterischen Mythos entwickelte. Von der epischen Zeichnung und der alterthümlichen Einfalt der Charakteristik wich er nirgend ab; das Innerliche der geistigen Welt in ihren Willenskräften und ihren Widersprüchen, wie solche sich an den Reibungen der Charaktere merklich machen, war ihm und seinen Zeitgenossen kein Bedürfnifs hervorzukehren, sondern allein die Kämpfe, die Leiden und verhängnifsvollen Schickungen eines festen, kühnen, von göttlichem Gesetz umgrenzten Geschlechts sollten als Resultate der Einsicht in die sittlichen und historischen Thatsachen erkannt werden. Er verbraucht dafür einen ansehnlichen Raum, auf dem die Züge seiner Ethopöie gründlich aber langsam sich entfalten; die Schärfe dieser fertigen geschlossenen Typen pafst zum epischen Plan,

an dem er festhält, und unbekümmert um strenge Berechnung des Zeitmafses liebt er in der poetischen Idee zu verweilen. Einer solchen Objektivität, welche vom Gehalt der Charaktere den Fortgang des Stücks abhängig macht, entsprach auch der Haushalt, indem Aeschylus den Bau jedes Dramas in zweierlei Bestandtheile schied, in einen epischen mittelst der Erzählung oder des Dialogs (ἐπεισόδια) und in einen melischen, wo grofse Chorlieder zwischen die Episodien gelegt sind und die voraufgegangene Wendung des Akts erörtert wird. Auf ähnlichem Grunde des Denkens ruht die feinere Kunst des Sophokles, der bei der Wahl und Bearbeitung der Mythen einem psychologischen Motiv folgt. Seine
Gemälde stehen dem praktischen Leben näher und sind un- 683
mittelbar aus demselben geschöpft; sie forderten auf gedrängtem Raum eine strenge Gliederung in Akten und Personen, die handelnden Personen mufsten rascher zusammenspielen und bewegten sich im Sinne der Gesellschaft auf einen Schwerpunkt hin; denn die Tragödien des Sophokles sind das Ergebnifs einer inneren Entwickelung unter dem Einflufs psychologischer Motive. An Stelle der epischen Anlage trat daher ein künstlich angelegter dramaturgischer Plan, der auf dem Ineinander aus Gegensätzen, freien Entschlüssen und geistigen Triebfedern ruht. Sonst blieb der Dichter in den plastischen Umrissen dem Epos getreu; seine Stärke beweisen die von ihm mit Glanz und Vorliebe behandelten Spitzen der heroischen Mythologie, namentlich die durch hohes Pathos hervorstechenden Theile des Troischen, Thebanischen und Argivischen Kreises, mit denen er manchen benachbarten Stoff, sogar den untergeordneten der dämonischen Fabel verband. Nichts bezeichnet aber auf diesem Felde der tragischen Muse so sehr den denkenden Künstler als die weise Sparsamkeit, mit der er die schlichten Grundzüge der Mythen aufbraucht, erweitert und veredelt: sie sind ihm kein blofses Symbol und Werkzeug, wie der nächsten reflektirenden Zeit, sondern erfüllen sich ganz mit der dichterischen Idee und lassen jedes Moment derselben in klarem Gepräge vortreten. Hiedurch ist ihm vor anderen die reichere Charakteristik der Individuen gelungen, und die lichtvollen Figuren seiner My-

then treten dem Hörer als ein Spiegel der Gegenwart, der für alle Zeit bestehenden sittlichen und religiösen Ordnung entgegen. Denn Sophokles fafste zwar die Mythen in ihrer Hoheit und sein andächtiges Gemüth hatte keinen Platz für eine spekulative Deutung, doch galten ihm jene nicht mehr als Zeugen alterthümlicher Schickungen und Gesetze, sondern sie lehrten die Harmonie der göttlichen Weltregierung anschauen, mit der die Freiheit des Willens auch unbewufst und irrend sich vertragen müsse. Wieweit die nächsten Tragiker ihm hierin folgten und glichen ist ungewifs; doch scheint es dafs die Mehrzahl zu den verwickelten Stoffen von hoher pathetischer Farbe neigte, wie man auch kaum bezweifeln darf dafs aufser Euripides keiner ein zusammenhängendes System in den Dichtersagen befolgte.

Desto gewisser und einleuchtender ist die Umgestaltung der Mythopöie durch Euripides. Er war unfähig einen Glauben an die mythische Welt und die Geister der heroischen Zeit zu fassen, und noch mehr entfernt vom überlie-
684 ferten Götterthum, das er nach den Sätzen des Anaxagoras in physikalische Begriffe zersetzte; darum that er was sonst undenkbar war, und nutzte diese todt gewordene Masse blofs als Mittel und Stoff der Reflexion, er flöfste diesen Schatten sogar etwas Scheinleben ein, indem er sie den Zuständen der Ochlokratie näher brachte. Die Namen sind dieselben, ihre Werthe aber andere geworden. Mythische Namen und Geschichten werden auf Figuren des bürgerlichen Lebens (p. 154.) herabgesetzt und alles Rückhaltes, den ihnen die heroische Welt gab, zum Theil sogar des nationalen Typus beraubt auf den Boden der Wirklichkeit gestellt; was ihnen an Sicherheit und poetischem Gehalt abgeht, das ersetzen sie durch die Reinheit des menschlichen Gefühls, wodurch sie trotz aller Flüchtigkeit immer einige Wahrheit behielten; doch begünstigt Euripides diejenigen Mythen, welche sich in ihrer ursprünglichen Gestalt oder leicht verändert für die Fragen der Moral verarbeiten liefsen, dann als Belege der Leidenschaft oder ihrer Sophistik und der neuen Probleme dienten, die der ochlokratische Zeitenlauf anregte. Hier trat alles zurück, dessen Darstellung nicht ohne das Pathos des Heldenalters

und scharfe Charakteristik gelingen konnte, weshalb auch aus
dem klassischen Epos oder der Troischen Fabel weniger her-
vorstechende Punkte gewählt sind; statt des Glanzes und der
Kraft entfaltet Euripides die gröfste Mannichfaltigkeit, denn ihm
gefielen ebenso sehr die lichtesten als die verborgensten Be-
gebenheiten erlauchter Fürstenhäuser, Helden und Frauen,
insbesondere die von schwerem Verhängnifs und durch die
Macht der Leidenschaft erfüllten Abenteuer. Kein Tragiker
umspannte so viele Mythen, und man bewundert nicht blofs
den Umfang und die Dehnbarkeit seines Fabelkreises, son-
dern auch die vielseitigen Methoden und die schöpferischen
Motive, wodurch er klug und erfinderisch entweder alte Stoffe
befruchtet und sie zu lebhafter Wirkung erhebt, oder in neue
Themen, die er aus kecker, selbst willkürlicher Umdichtung
gewinnt oder aus entlegenen Winkeln der zersplitterten Sage
hervorzog, ein reiches scenisches Interesse legt. Sein häufig
kontroversartiger Plan, worin weibliche Charaktere schon eine
wichtige Rolle spielten, entwickelte neue freisinnige Gesichts-
punkte, wie in Antiope, Auge, Ino, Melanippe, Stheneboea;
Medea bekam erst unter seinen Händen eine zündende Kraft.
Diese frischen geistigen Einflüsse steigerten auch den Reiz
und Umfang des patriotischen Dramas, denn Euripides führt
die Mythen gern durch eine gefällige Wendung auf den Bo-
den seiner Heimat und verknüpft sie mit dem Attischen Ruhm
bis zu den letzten Ausläufern oder bis zur Heraklidenzeit
herab. Sogar das Uebermafs und der Mangel an Selbstbe- 685
schränkung, der ihn verleitet vielen Stoff zu verbrauchen
und zu verschwenden, war für ihn ein ebenso grofser Antrieb,
um den Fabelschatz bis zu seinen äufsersten Grenzen aus-
zubeuten, als der Wetteifer mit seinen Vorgängern. Denn
die drei grofsen Tragiker haben fast eifersüchtig nach ein-
ander mit einem Kunstfleifs, der die Furcht vor dem Ver-
dacht eines Plagium nicht kannte, dieselben Mythen und Auf-
gaben behandelt, jeder bemüht durch neue Wendungen die
Bahn des geistigen Besitzes und des Schönen in dem Mafse
zu erweitern, als die Technik ins feinere veredelt wurde.
Euripides zeigte hier ein erfindsames Talent, das er zuwei-
len in nutzloser oder willkürlicher Neuerung überbot, ohne

stets glücklich mit Aeschylus und Sophokles zu wetteifern; dennoch hat er im wesentlichen die Fundgruben des tragischen Mythos erschöpft und den Nachfolgern mehr Raum für Variation als eigenthümliche Gänge gelassen. Bald zogen die schönsten und wirksamsten Tragödien einen engen Kreis, der in den Schicksalen weniger gefeierter Personen wie Thyestes Iphigenia Orestes Alkmaeon oder Meleager sich abschlofs; und diese unvermeidliche Beschränkung des dramatischen Mythos hat entschieden auch den frühzeitigen Abschlufs der nationalen Tragödie befördert.

Wenn man zuletzt aus den Stoffen, welche hier durch vereinte Kraft so vieler Dichter popularisirt und ein Gemeingut geworden sind, eine Summe zieht, so liegen die Lichtpunkte der tragischen Mythologie erstlich in Stücken der Trojanischen Heldensage, nach der Gewähr des Homerischen und kyklischen Epos, dann in den Königshäusern von Theben und Argos, minder in denen von Aetolien und Thessalien, an die sich ein interessanter Spätling die Argonautenfabel knüpft, ferner in einigen Gruppen von Heroen, die meistentheils eigene Kreise beschreiben, vorzugsweise Herakles und Theseus; letztere boten einen Uebergang zum künstlich auf den Hauptstamm gepfropften Reise der Attischen Fabel. Daneben trieb der Baum des tragischen Mythos eine Fülle von Zweigen und Sprossen, als man auch die dunklere landschaftliche Sage, namentlich von Sicilien und Italien herbeizog; dagegen konnten die dämonischen, mystischen und barbarischen Stoffe, deren Gipfel und Tummelplatz der Bacchische Kultus war, weniger mit der Tragödie sich befreunden als mit dem Satyrspiel, welches mancherlei spröde zersprengte
686 phantastische Themen von den Seitenpfaden der Heroenwelt mit Leichtigkeit aufnahm. Eigenthümliches Material, wovon jetzt bei den Griechischen Dramatikern zuweilen nur eine schwache Spur begegnet, müssen die Römischen Tragiker behandelt haben. Von beiden Seiten her ist eine Blütenlese gangbarer und gewählter Argumente zusammengeflossen in Hygini Fabulae, einem dramaturgischen Codex, der wiewohl noch immer reichhaltig, doch in seiner jetzigen Gestalt die Quellen zu wenig unterscheidet und zu dürftige Skizzen

entwirft, als dafs er selbst wenn wir seinen Text in gröfserer Reinheit besäfsen einen sicheren Anhalt für die Herstellung des Plans verlorener Dramen gewähren könnte.

1. Zum gröfseren Theile dieser Thatsachen müssen wenige Nachweise genügen, denn die Erörterungen der dramaturgischen Theorie gehen über das Mafs der Litterargeschichte hinaus. Gleichwohl knüpft sich an mehrere Punkte, welche zum Ueberflufs die Aesthetiker beschäftigt haben, ein so mannichfaltiges Interesse, dafs man kaum der Versuchung widersteht, ihnen auch ohne Rücksicht auf die Bühnenpraxis etwas näher zu treten. Sie würden in nichts geringeres als einen Kommentar zur Aristotelischen Poetik auslaufen. Schon über das Verhältnifs der Tragödie zum Epos und Melos wäre viel zu sagen; indefs werden jetzt nur wenige, wie ehemals die Mehrzahl unter der Herrschaft einer dürren Aesthetik, die Attische Tragödie für eine Verschmelzung jener beiden Gattungen oder ein eklektisches Produkt erklären. Eine solche blofs äufserlich gefafste Vorstellung bringt man weder mit der Geschichte (denn die Tragödie ging unmittelbar aus dem mimetischen Dithyrambus hervor) noch mit dem inneren Bau der Tragödie in Uebereinstimmung, sondern auf diesem Standpunkt wäre vielmehr die bekannte Lehre Platos *Rep.* III. p. 394. vorzuziehen, dafs das Drama μίμησις sei; man verrückt sonst das Urtheil über die Selbständigkeit und den neuen Ideenkreis der Attischen Poesie.

Zuletzt bliebe noch ein dankbares, in mancher Hinsicht lehrreiches Thema, der Einflufs den das Studium der drei Griechischen Meister auf das neuere Drama geübt hat; nur überschreitet es die hier gesteckten Grenzen. Es fehlt für die Charakteristik und Geschichte des hellenisirenden Dramas, das in Reproduktion antiker Formen und mythologischer Stoffe, dann im Unfug der Schicksalstragödie gewuchert hat, nicht an Vorarbeiten in der Deutschen und Französischen Litteratur; für jene werden bei Cholevius Gesch. der Deutschen Poesie nach ihren antiken Elementen, L. 1856. Th. 2. die Kapitel 23. 24. das wesentliche bieten, für letztere manches interessante (namentlich in treffenden, oft unbefangenen Aeufserungen von Voltaire) bei Berger de Xivrey *Sources antiques de la litt. franç. Par.* 1829. p. 222. ff. War auch der Formalismus grofs und drückte die Tyrannei der antikisirenden Theorie, so blieb doch die Französische Tragödie weit mehr von den Alten unabhängig als man sonst annahm. Vergl. Strehlke Abhandl. über Corneille und Racine, Danziger Progr. 1856.

Ueber die Verschiedenheit des Tragikers vom Epiker in Technik und Standpunkt sind die lehrreichen Bemerkungen von

Goethe und Schiller im Briefwechsel Theil 3. (andere s. oben II. 1. p. 40.) zu beachten. Bei aller Schärfe des trennenden Verstandes kann hier doch viel Willkür und subjektive Bestimmung unterlaufen, zumal wenn der Beurtheiler selbst ausübender Künstler ist. So wenn Schiller p. 73. sagt: „Ganz im Gegentheil raubt uns der tragische Dichter unsere Gemüthsfreiheit, und indem er unsere Thätigkeit nach einer einzigen Seite richtet und concentrirt, so vereinfacht er sich sein Geschäft um vieles, und setzt sich in Vortheil, indem er uns in Nachtheil versetzt.“ Dieses Moment hat seinen Platz in der romantischen und sentimentalen Tragödie, in den Sittengemäl-
687 den des reflektirenden Verstandes, wo die Hörer durch den Reichthum der Tendenzen und Plane beschäftigt und subjektiv gestimmt werden; dem antiken Drama blieb in allem Wechsel, selbst in der Vielseitigkeit ideeller Momente beim Euripides, ein Grad objektiver Einfachheit, da der Tragiker durch Darstellung der sittlichen Welt einen Zustand beruhigter Intelligenz (κάθαρσις) hervorrufen will: und wie frei, selbst überlegen das damalige Publikum blieb, läfst sich aus der früher gegebenen Schilderung desselben ersehen. In einer ähnlichen Differenz mit den Alten findet sich Schiller p. 86. wo er zwischen den Expositionen des Epikers und des Tragikers unterscheidet: „Ich glaube dafs man dem dramatischen Dichter hierin weit mehr nachsehen mufs; eben weil er seinen Zweck in die Folge und an das Ende setzt, so darf man ihm erlauben den Anfang mehr als Mittel zu behandeln. Er steht unter der Kategorie der Kausalität, der Epiker unter der Substantialität; dort kann und darf etwas als Ursache von was anderem da sein, hier mufs alles sich selbst um seiner selbst willen geltend machen.“ Dieser Gedanke stimmt doch nur zur Praxis des Euripides. Andere Theoreme desselben s. daselbst p. 374. ff.

2. Definition des tragischen Haushaltes: im wesentlichen charakterisirt durch die berühmte, noch bis auf unsere Tage höchst verschieden ausgelegte Definition von Aristoteles *Poet.* 6. ἔστιν οὖν τραγῳδία μίμησις πράξεως σπουδαίας καὶ τελείας, μέγεθος ἐχούσης, ἡδυσμένῳ λόγῳ, χωρὶς ἑκάστῳ τῶν εἰδῶν ἐν τοῖς μορίοις, δρώντων καὶ οὐ δι' ἀπαγγελίας, δι' ἐλέου καὶ φόβου περαίνουσα τὴν τῶν τοιούτων παθημάτων κάθαρσιν. Unter den zahlreichen Erörterungen genügt es hier folgende zu bezeichnen: bei Lessing Dramat. II. 74. ff. Goethe Kunst u. Alt. VI. 1. Nachgel. Schr. VI. p. 16. ff. Fr. v. Raumer Abh. d. Preufs. Akad. J. 1828. p. 125. ff. Ed. Müller Gesch. d. Theorie d. Kunst II. p. 378. ff. und unter den letzten Kock im ersten von 3 Elbinger Progr. 1851—53. Hauptpunkte sind: πράξεως σπουδαίας nicht eine Handlung mit grofsen Zwecken, oder die mit mora-

lisch-guten Leuten sich beschäftigt, oder die mit hochgestellten Personen wirkt, sondern deren Natur und Würde sittlich und aus dem inneren sittlichen Leben gezogen ist, ebenso sehr den physischen Begebenheiten des Epos als durch ihren Ernst den niedrigen Motiven der Komödie entgegengesetzt. Denn σπουδαῖος bedeutet in der Kunstsprache der Klassiker ernst und würdig (im Gegensatz zu γελοῖος komisch, vgl. p. 968. 1. Ausg.), und die Hauptperson des antiken Trauerspiels war ein weder trivialer noch verdorbener Charakter, der durch Irrthum und Mangel an Einsicht, nicht durch Verbrechen schuldig und unglücklich wird; dem Gedanken an ein Drama des blinden Schicksals ist kaum Raum gegeben. Vom Epos scheidet sich die tragische Handlung auch durch das Prädikat τελείας, sie soll einen inneren Abschlufs finden, gewissermafsen rund und voll sein, trotz ihres mäfsigen Umfanges, der nach Poet. 7. durch einen übersichtlichen, klar gegliederten Mythos richtige Verhältnisse gewinnt, zwischen klein und grofs wie es einem schönen Kunstwerke gebührt die Mitte hält. Als Problem bleiben nach Uebergehung der nächsten Bestimmungen die Schlufsworte, welche die κάθαρσις und deren Mittel angeben. Die vielleicht kühnste Auslegung Goethes „nach einem Verlauf aber von Mitleid und Furcht mit Ausgleichnng solcher Leidenschaften ihr Geschäft abschliefst“ setzt einen Zweck, an den Aristoteles nicht gedacht hat, dafs der Dichter mit einer aussöhnenden Abrundung abschliefsen soll, einen Knoten bedeutend geknüpft und würdig gelöst, wodurch der Zuschauer aufgeklärt werde, wenn er auch sonst um nichts gebessert nach Hause gehen 688
könne. Letzteres ist aufser Zweifel, und der Philosoph begehrt dafs der Dramatiker die Einsichten läutern, die Gefühle reinigen und veredeln, nicht moralische Besserung suchen soll, aber der von Goethe beabsichtigte Sinn müfste weit einfacher und kürzer lauten, wenn er nur besagte, was niemals das höchste Problem einer grofsen Gattung war, dafs sie mit Reinigung der Affekte sich befafst. Aristoteles spricht aber erstlich vom eigenthümlichen Objekt der Tragödie, welches auf Thatsachen des Mitleides und der Furcht sich gründen soll, d. h. den Streit des Subjektiven und des Objektiven darstellt, oder die Sympathie des Zuschauers für ein furchtbares, durch Schuld herbeigezogenes Geschick in Anspruch nimmt; hierauf deutet er die Wirkung an (cf. c. 14, 2.), welche die Durchführung und Vollendung dieses Streites auf den Zuschauer äufsern mufs, dafs nemlich Allgemeines und Besonderes sich versöhnen, dafs der Affekt von allem zufälligen Gefühl befreit und beschwichtigt auf sein richtiges Mafs herabgestimmt werde, bis unser Bewufstsein von menschlichen Dingen zur reineren Erkenntnifs gelange. Den Prozefs der tragischen Dichtung fafst er nur von der ästheti-

schen Seite, die Befriedigung welche sie schafft sieht er auch sonst in der Läuterung der Affekte durch Uebergang in einander (*Poet.* 14, 4. cf. *Rhet.* I, 11, 23. 24.), doch trifft seine Beschreibung, wenngleich empirisch, die Hauptsachen. Seine Meinung nur etwas kurz ausgesprochen, weicht von der Auffassung bei Vischer Aesthetik I. 329. fg. nicht wesentlich ab, nur dafs er den Begriff der Schuld verschweigt. In dieser so ganz intellektuellen oder verstandesmäfsig gedachten Abzweckung liegt auch der Grund, weshalb er der Tragödie vor dem Epos den Vorzug gibt c. 27. Denn dort konnte wegen der geringeren Breite das Urtheil rascher zum Abschlufs kommen, ihre vollkommnere Technik befriedigte den Verstand, und wenn man vom specifischen Gesetz absieht, wodurch das Epos ihr Gegenstück ist, so schien es als ob letzteres in der Tragödie als einem höheren Gebiet enthalten wäre. Hierüber genügt die Zergliederung von Schiller Briefw. Theil 3. p. 98. ff.

Einheiten der Zeit, des Ortes und der Handlung. Hauptstellen Arist. *Poet.* 5, 8. *ἔτι δὲ τῷ μήκει· ἡ μὲν γὰρ ὅτι μάλιστα πειρᾶται ὑπὸ μίαν περίοδον ἡλίου εἶναι ἢ μικρὸν ἐξαλλάττειν, ἡ δὲ ἐποποιία ἀόριστος τῷ χρόνῳ, καὶ τούτῳ διαφέρει.* Dieses mit dem merkwürdigen Zusatz: *καίτοι τὸ πρῶτον ὁμοίως ἐν ταῖς τραγῳδίαις τοῦτο ἐποίουν καὶ ἐν τοῖς ἔπεσιν.* Für letzteres gibt Aeschylus in Agamemnon und Eumeniden Belege nicht in Myrmidonen oder Niobe, denn hier safs (gewifs nicht vor aller Augen sondern in einer Botschaft) die trauernde Mutter stumm bis zum dritten Akt, *μέχρι τρίτου μέρους* nach der ursprünglichen Schreibart der *Vita Medicea Aeschyli*, nicht aber, wie man aus der vulg. *τρίτης ἡμέρας* oder aus dem jüngeren *Schol. Arist. Ran.* 942. *ὃς μέχρι τριῶν ἡμερῶν οὐδὲν φθέγγεται* entnahm, bis zum dritten Tage. Erörterungen von Hermann *Opusc.* III. p. 42. sq. und Schöll Tetral. p. 509. 513. Dafs eine solche Begrenzung nur zu Gunsten der theatralischen Technik stattfinde, nicht aus Gesetzen der Kunst fliefse, bemerkt Aristoteles c. 7. extr. und in einem Widerhall c. 24, 5. wo für einen präzisen Ueberblick des dramatischen Verlaufs gröfsere Kürze gefordert wird als bei den älteren Tragikern stattfinde, *εἰ τῶν μὲν ἀρχαίων ἐλάττους αἱ συστάσεις εἶεν.* Einheit der Handlung (*μίαν πρᾶξιν ὅλην καὶ τελείαν*) wird von ihm aus dem inneren kausalen Zusammenhang, der in der Tragödie nur organische Glieder und nicht Aggregate von epischen Theilen kennt, sehr bündig motivirt
689 c. 8. 23. Was bei diesen Einheiten zu denken und wieweit sie gelten, das ist nach mancherlei Kontroversen der Französischen Theoretiker im 17. Jahrhundert (Fabr. *B. L.* I. p. 47. Cholevius in der p. 162. genannten Geschichte d. D. Poesie nach ihren ant. Elem. I. p. 539. ff.) durch die entscheidende Polemik von Les-

sing Dramat. I. 46. (woran Metastasio mit anderen anknüpft) zuerst verständlich geworden, dann am schärfsten entwickelt von Schlegel II. p. 78—114.

3. Tragische Charaktere: richtig (wenn auch im Detail ungenau) von Schiller beschrieben Th. 3. p. 52. „Es ist mir aufgefallen dafs die Charaktere des Griechischen Trauerspiels mehr oder weniger idealische Masken und keine eigentliche Individuen sind —. So ist z. B. Ulysses im Ajax und im Philoktet offenbar nur das Ideal der listigen, über ihre Mittel nie verlegenen engherzigen Klugheit; so ist Kreon im Oedip und in der Antigone blofs die kalte Königswürde. Man kommt mit solchen Charakteren in der Tragödie offenbar viel besser aus, sie exponiren sich geschwinder, und ihre Züge sind permanenter und fester. Die Wahrheit leidet dadurch nicht, weil sie blofsen logischen Wesen ebenso entgegengesetzt sind als blofsen Individuen.“ Ferneres bei Hartung Lehren d. Alten über d. Dichtk. p. 116. ff. Den typischen Gehalt der dramatischen Charaktere hat auch Aristoteles an mehreren Orten der Poetik wohl erkannt, zugleich aber bemerkt dafs die Charakteristik durch den Wechsel der Technik eine doppelte wurde: diese zweifache Zeichnung fafst er unter die Begriffe ἤθη und διάνοια. Durch ἤθη bestimmt sich der sittliche Werth (c. 2, 1.), aus ihnen fliefst das Handeln, und sie treten unmittelbar in Entschlüssen und berechnetem Plan ebenso sehr hervor als in motivirten Gedanken, in προαίρεσις (besonders *Rhet.* III, 16, 8.), das Organ solcher Stimmung ist λέξις ἠθική: das Element dagegen der Persönlichkeit enthält die διάνοια, räsonnirender und rhetorischer Art, welche der jüngeren Tragödie gehört, in Ermangelung des ἦθος oder des inhaltvollen Charakters, dessen Platz die subjektive Leidenschaft einnahm, αἱ γὰρ τῶν νέων τῶν πλείστων ἀήθεις τραγῳδίαι εἰσί. Hauptstellen c. 6. 25. extr. Die antike Tragödie hielt sich in einem Gleichgewicht, das sittliche Bewufstsein fand für jeden bedeutenden Moment seinen Ausdruck in einem pragmatischen Wort; als die Grundlage des Ethos verloren ging, war die halb in der Luft schwebende διάνοια von der Reflexion und den dramaturgischen Kombinationen des Dichters durchaus abhängig. Was Welcker ep. Cycl. I. p. 337. mit Recht an der Tragödie bemerkt, dafs ihre Richtung auf ein Festhalten, Ausbilden und besonnenes Umwandeln einiger weniger bestimmter Charaktere, nach Mafsgabe des Hauptgedankens, ging und dafs sie ein Gefallen an einfachen ethischen Grundformen, ein Beharren an der gegebenen Anordnung und Zusammensetzung in abgeschlossenen Kreisen hatte, dies gilt von der Tragödie vor Euripides.

4. Tragische Mythen: Hauptschrift das mehrerwähnte Buch von Welcker, die Gr. Trag. mit Rücksicht auf den epischen

Cyclus geordnet, eine Fortsetzung des Werkes über die Aeschylische Trilogie. Zum Beschlufs mehrerer kleinerer Uebersichten sind dort die sämtlichen von Griechischen und Römischen Tragikern sicher oder muthmafslich behandelten Mythenkreise zusammengestellt p. 1485—98. Das Epos hat die meisten und dankbarsten Stoffe geliefert, einen Nachtrag gaben die Lyriker, namentlich Stesichorus, aber einen weit geringeren als einige mit starker Uebertreibung (Nitzsch Sagenpoesie p. 504.) behaup-
690 ten. Hiernach bleibt nur noch ein systematisches Gemälde der tragischen Mythologie zu wünschen, soweit sie von epischen und melischen Grundlagen ausging und durch Variationen und Erweiterungen jeder Art sich der Bildung der Dichter und dem Geist ihrer Zeiten anpafste. Den blofsen Abrifs sämtlicher Geschichten hat in einer Art Zeitfolge W. Canter *V. L.* V, 4. auf einen Faden gereiht. Dieser Forschung ist von den Alten viel Fleifs gewidmet worden: *Γλαῦκος ἐν τοῖς περὶ Αἰσχύλου μύθων*, *Argum. Perss.*, wol Abschnitt seines gröfseren Werkes *περὶ ποιητῶν*, Ions. *S. H. Ph.* p. 29. ferner *Δικαιάρχου ὑποθέσεις τῶν Εὐριπίδου καὶ Σοφοκλέους μύθων* (*S. Empir. adv. M.* III, 3.), Philochorus *περὶ τῶν Σοφοκλέους μύθων βιβλ. έ.* nach Suidas, nebst Verfassern von *τραγῳδούμενα*, namentlich Asklepiades (oben p. 2.), bis auf unseren Hyginus herab. Ein Uebelstand der uns hier oftmals an genauer Gruppirung hindert, entsteht daraus dafs die Zeit der Tragödien gröfstentheils unbekannt ist, dafs also die Reihenfolge der Variationen selten chronologisch bestimmt wird; uns geht daher ein wichtiges Aktenstück der Dramaturgie verloren, das in einer solchen Abstufung der Mythen liegen würde. Gruppe (Ariadne p. 417. ff.) setzt bei mehreren seiner Analysen voraus, Sophokles habe gewöhnlich erst nach Stücken des mehr erfindsamen Euripides gearbeitet und den Plan ins feinere verbessert. Bei dieser für Sophokles nicht ehrenvollen Hypothese wird nach moderner Praxis angenommen, dafs die Tragiker ohne Rücksicht auf ihre so verschiedenen Standpunkte den dankbarsten Stoff als Gemeingut ergriffen und darin mit einander wetteiferten. Eher war Euripides, der jüngere Dichter, der so vieles vorweggenommen sah und überdies die Mythen nach Belieben umschuf, in der Lage seinen Vorgängern oder Zeitgenossen zu begegnen; dafs er die glücklichen Gedanken anderer sogar wenig verändert beibehielt, lehrt seine Bearbeitung der Medea von Neophron. Mehrere Nachweise für gemeinsam behandelte Mythen (das früheste Beispiel sind uns die Perser nach des Phrynichus Phoenissen) gibt Welcker p. 458. Besonders stechen hervor die mehrfachen Iphigenien; die Geschicke der Polyxena, der Elektra (nächst Schlegels bekannter Kritik I. V. Westrik *de Aeschyli Choephoris, deque Electra cum Sophoclis tum Euripidis, LB.* 1826.), der Phaedra

und Kreusa, der Tod des Ajax; die Dionysische Fabel; die Oedipe, C. Fr. Hermanni *Quaestionum Oedipodearum capita tria*, *Marb.* 1837. 4. Eine sehr interessante Vergleichung (womit Dio Chrys. *Or.* 52. sich beschäftigt) bieten die drei Philoktete, die den Fortschritt von der überraschend naiven Oekonomie des Aeschylus zur psychologischen Kunst des Sophokles und zur Rhetorik des Euripides in ein helles Licht setzen. Dafs zuletzt die tragischen Mythen auf einem engen Fleck sich drängten, bemerkt Aristoteles c. 13, 7. (cf. 14. extr.) πρότου μὲν γὰρ οἱ ποιηταὶ τοὺς τυχόντας μύθους ἀπηρίθμουν, νῦν δὲ περὶ ὀλίγας οἰκίας αἱ κάλλισται τραγῳδίαι συντίθενται, οἷον περὶ Ἀλκμαίωνα καὶ Οἰδίπουν καὶ Ὀρέστην καὶ Μελέαγρον καὶ Θυέστην καὶ Τήλεφον, καὶ ὅσοις ἄλλοις συμβέβηκεν ἢ παθεῖν δεινὰ ἢ ποιῆσαι. 691
Unter die gediegensten Worte des grofsen Denkers gehören seine Aeufserungen (c. 6. 9, 9.) über die Wichtigkeit des Mythos: in ihm liege der Ausdruck tragischer Handlung und die Seele der Gattung selbst (ἀρχὴ καὶ οἷον ψυχὴ ὁ μῦθος τῆς τραγῳδίας), er schliefse den Kern dramatischer Kunst ein und der Dichter beweise daran seine Kraft. Endlich die patriotischen Themen: ihr ältester Beleg Μιλήτου ἅλωσις von Phrynichus (p. 18.), sonst findet sich als ein erhebliches, mehrfach behandeltes Motiv nur Θεμιστοκλῆς, Meineke *Com.* I. 522. sq. Derselbe vermuthet im oben p. 59. erwähnten Aufsatz dafs der jüngere Tragiker Moschion noch ein anderes historisches Thema Φεραῖοι bearbeitet habe. Das jüngste der Art waren wol des Lykophron Κασανδρεῖς.

Zuletzt wäre noch die Vergleichung tragischer Scenen und Motive mit Darstellungen der Kunst und der Einflufs der Tragiker auf diese durch einige Nachweise zu belegen. Die analogen Standpunkte deuten Schlegel gegen Schlufs von Vorl. 3. und Feuerbach Vat. Apollo p. 354. ff. an. Der Stoff ist fortwährend durch Vasenbilder und selbst Reliefs auf Etruskischen Todtenkisten gewachsen. Einen Anfang machten Böttigers Prolusionen (*Opusc.* n. 22—24.) über plastische Darstellungen aus der Medea. Nächst vielen speziellen Bemerkungen gehören hieher C. Hofmann *tragoedia Graec. cum plasticae artis operibus comparata*, *Mog.* 1834. Creuzer Zur Gallerie der alten Dramatiker, Auswahl unedirter Griech. Thongefäfse, Heidelb. 1838. Jahn Telephos u. Troilos (vgl. dort p. 13.), ferner Werke wie Raoul-Rochette *Monuments inédits d'antiquité figurée*, *Par.* 1833. fol. aufser gelegentlichen Erläuterungen Welckers und neueren archäologischen Einzelschriften. Unter die vortrefflichsten Reproduktionen der durch Tragiker überlieferten Mythen und Scenen gehört die Gruppe der Niobiden in Florenz

b. Zweck, Plan, Motive der Tragödie.

5. Mythen und Charaktere waren der objektive Grund, über dem sich das tragische Gedicht erhob, und bildeten ein dichterisches Gewand, in welches die geistigen Interessen und Lebensfragen sowohl der Zeitgenossen als auch des Tragikers sich hüllten. Alle die Grundsätze nach denen dieser seinen Stoff anordnet und für ein letztes Ziel entwickelt, flossen aus dem Ideenkreise der Dichter; hiedurch wurde die Fassung des Mythos und die dramatische Verwickelung bestimmt. Welches Ziel haben also die Tragiker sich gesetzt, welche sittliche Gedanken verfolgt, und welchem obersten Zweck sollten die reichen Mittel der Kunst und des Talentes dienen, aus denen die Tragödie mit ungewöhnlicher Anstrengung des Geistes ein Ganzes hervorbrachte? Wenn die früheren grofsen Gattungen der Poesie ein volles Lebensbild und eine Summe von Anschauungen aus Alterthum und Gegenwart darlegten, wieviel weniger darf man wähnen dafs die reichste der Gattungen die Tragödie nichts anderes als einen dürftigen abstrakten Begriff oder einen Lehrsatz vortragen wollte. Dennoch war ehemals ein aus moderner Bildung erzeugtes Vorurtheil weit verbreitet, als ob die Tragiker mit Fragen der Moral, der philosophischen Spekulation, der Theologie hauptsächlich sich befafst hätten. Nun ist es zwar gewifs dafs der Tragödie keines dieser geistigen Elemente fremd blieb, aber auch ebenso gewifs dafs eine ver-
692 einzelte Lehre, moralischer oder politischer Art, kein letztes und tiefstes Resultat der Tragödie sein konnte; und nicht glücklicher war eine noch nicht veraltete Vorstellung, welche das Vergnügen und den ästhetischen Genufs zur Aufgabe des tragischen Gedichtes machte. Das Drama setzt offenbar, wie es einst vor seinem begabten und völlig vorbereiteten Publikum auftrat, mit allen Kräften der Bildung und des schöpferischen Talents auf streng berechnetem Raum eine zu grofse Kunst in Bewegung, um seine Macht an ein niedriges Ziel, an eine praktische Tendenz zu verschwenden; am wenigsten erwartet man dafs seine kunstsinnigen Arbeiten, die aus der vollen Reife der Lebensweisheit hervorgingen, dem augenblicklichen Genufs dienen wollten. Soweit das Belehren und das Ergetzen ein

würdiger Augenmerk waren, fiel ein solcher Erfolg dem Tragiker von selber zu, sobald er eine Handlung tief zu fassen, ihre Charaktere plastisch zu zeichnen verstand und sie mit dem Kern sittlicher Gesinnung erfüllte. Man wird auch nicht übersehen dafs ein lehrhaftes oder didaktisches Element der Poesie, wo das Objekt aufserhalb des dichterischen Kreises lag und nur durch Reflexion zugänglich wurde, der klassischen Periode fremd, dafs überhaupt das dichterische Wirken auf keinen vereinzelten Zweck gerichtet war. Demnach ist die Moral blofs unter die mittelbaren Züge der Tragödie zu zählen. Soweit sie sich in Maximen und Sprüchen äufsert, ist sie dem alterthümlichen Trauerspiel ein untergeordneter Schmuck, im besten Fall ein unmittelbar aus den Charakteren fliefsender ethischer Ausdruck, an dem Ethopöie den meisten Antheil hat; sobald aber die reflektirende Tragödie sich ihrer bemächtigt, gilt die Moral für einen geistreichen Farbenschmuck und die gefällige Form popularer Wahrheiten oder einer sinnigen Bemerkung dient mehr der Rhetorik als der objektiven Zeichnung. Aeschylus (p. 758. 1. Aufl.) macht von ihr selten Gebrauch, häufiger (p. 798.) im Chor und in Dialogen Sophokles, indem er zwar das Korn des Gedankens hebt, dem zufälligen Gemeinplatz aber keinen Raum gibt. Euripides (p. 833.) ist der erste der systematisch eine Fülle glänzender Ansichten und Gnomen verstreut, und mit ihnen über Streitfragen der Gesellschaft und Schule summarisch sich ausspricht: sie sind ihm Stützen seiner subjektiven Darstel- 693
lung und Manier geworden, und die reizende Kunst seines Vortrags, ein Anflug von Witz und Grazie gab diesen moralischen Aussprüchen ein solches Ansehn, dafs die nächsten Tragiker und Lustspieldichter mit Vorliebe sich in Maximen versuchten. Immer blieb doch die Moral ein zufälliges und untergeordnetes Motiv.

Wichtiger wurde die Politik: denn sie war häufig ein Ausgangspunkt des Dramas und nicht nur ist das politische Bewufstsein tief in den Ideengang der Tragiker eingedrungen, sondern auch Erfindung und Tendenz ihrer Tragödien durch Begebenheiten des öffentlichen Lebens bestimmt worden. Man weifs dafs diese Dichter in einer Zeit des rege-

sten Selbstgefühls lebten und die Begeisterung für den Ruhm des Attischen Staats, der durch sittlichen Muth und erhabene Tugenden aus der Verborgenheit zur ersten Hellenischen Macht emporstieg, alle seine Mitglieder bis in die trüben Tage der Ochlokratie begleitet. In patriotischem Sinn bildeten die Tragiker erstlich einen Kreis Attischer Mythen (p. 156.) und hoben die noch kleine farblose Gruppe der einheimischen Sagen dadurch, dafs sie jene mit der reichsten nationalen Fabel in Zusammenhang setzten; dann aber entstanden häufig ihre Dramen auch aus den Anregungen der Gegenwart, und mit welcher Theilnahme sie den bewegten Zuständen des Staates folgen und wieweit sie den hervorragenden Männern abgeneigt sind oder ihren verderblichen Einflufs fürchten, das wird entweder aus der Wahl und Symbolik der Mythen erkannt oder aus Anspielungen in warnendem Wort und sprechender Charakterzeichnung. Die Spur solcher Andeutungen zu verfolgen ist oft um so schwieriger, je seltner neben einer Kenntnifs von der Chronologie des Stückes uns die bestimmten Angaben der Erklärer unterstützen; daher pflegt hier die Forschung wenig über Hypothesen und sinnreiche Kombination hinaus zu gehen. In grofser Zahl und vor anderen durchsichtig begegnen uns die politischen Anspielungen im Euripides, gründlicher hat Sophokles sie in den Gang seiner Oekonomie verflochten und den persönlichen Zügen nur soviel eingeräumt, als mit einem würdigen Ausdruck seiner Ueberzeugungen und Rathschläge stimmen wollte. Aeschylus welcher in den Persern die Heldenthaten Athens neben dem Ruhm des vereinten Hellas so zart als möglich verherrlicht hatte, fand im Wechsel der Attischen Verfassung und in auswärtigen Verhältnissen mehrfachen Anlafs verwandte Stoffe zu bearbeiten; mit aller ihm eigenthümlichen Energie hat er die Sittenstrenge geschützt, die Fortdauer guter Institute seinen Bürgern ans Herz gelegt: jede grofsartige Seite der vaterländischen Ehre liebt er unter mythischer Hülle zu ver-
694 klären. Das edelste Denkmal dieser feinen Gesinnung, welche das Amt der Poesie mit staatsmännischem Geist vereint, sind die Eumeniden: hier wird der fremde Mythos wie selten eine lebendige Wahrheit, er tritt der Gegenwart mensch-

lich und unmittelbar nahe, noch unmittelbarer und patriotischer als im zweiten Oedipus des Sophokles geschieht. Ohne Zweifel hat also das politische Motiv im weiten Umfang der Attischen Interessen die Tragödie bestimmt, viele Dramen begründet und auf die Fassung des Mythos, den Ausbau des Plans und seine Beiwerke sehr entschieden eingewirkt.

6. Nicht blofs aber das politische Leben, sondern auch jeder Ausdruck der Bildung und des menschlichen Gefühls fand im Gebiet der tragischen Poesie seinen Platz; doch wenn sie keinen tüchtigen Gedanken ausschlofs und hier viele Kreise neben einander liefen, so begegneten sie sich doch in einem obersten Gesichtspunkt. Dieser Gesichtspunkt ist ein reflektirender, frei von philosophischer Form und noch weniger durch philosophische Studien hervorgerufen. Zwar hat der Eindruck so vieler tiefsinniger Aussprüche begreiflich unter Alten und Neueren mehrmals Hypothesen angeregt und den Gedanken nahe gelegt, dafs einer und der andere Tragiker von Philosophenschulen ausgegangen und manches Drama durch philosophische Sätze bedingt sei. Hiegegen streiten aber die gewissesten Thatsachen: keine der so gedeuteten Stellen sondert sich in dem Mafse von der gewohnten Bildung und Denkart, dafs sie mit ihr nicht vereinigt werden könnte; keiner der Attischen Dichter vor Euripides kannte philosophische Dogmen, geschweige dafs ihnen ein Einflufs auf Plan und Ideengang ihrer Dichtungen zukäme; selbst Euripides, der doch ein abgeneigtes Publikum durch spekulative Gedanken zu bearbeiten sucht, aber erst im Verlauf der Ochlokratie kräftig Wurzel schlug, entnahm aus fremden oder eigenen Schulsätzen kein mafsgebendes Prinzip für die Dramaturgie. Wenn nun die Tragödie weder ein System befolgt noch auf ein unpoetisches Gebiet herübertritt, so bringt sie den individuellen Gehalt von Wahrheiten und Erfahrungen in einen mehr klaren als strengen und konsequenten Zusammenhang. Hierin beweist sie den überlegenen denkenden Geist der Attiker, welchen Aristoteles in einer treffenden Auffassung anerkennt, indem er die Tragödie für philosophischer als die Historie erklärt, weil sie nicht wie 695
diese die Begebenheiten in ihrer äufseren und zufälligen Er-

scheinung darstelle, sondern in ihrer Wirklichkeit, nach dem Mafsstab der Nothwendigkeit oder der Wahrscheinlichkeit. Mit anderen Worten: sie wählt aus einer beträchtlichen Anzahl von Geschichten, die der Mythos bietet, einen Kern, um an ihm die ewig wiederkehrenden, nur im Subjekt wandelbaren Gesetze des menschlichen Lebens anschaulich zu machen, dieser anschauliche Begriff wird aber gleichsam dialektisch aus den Gegensätzen des sittlichen Lebens entwickelt, wo das Individuum und seine Freiheit durch Frevel oder Irrthum mit der Gerechtigkeit Gottes in Widerspruch geräth. Das geläuterte Verständnifs eines solchen Kampfes und sichtenden Prozesses, der jeden angeht, soll im Zuschauer, nach Aristotelischer Formel (p. 163.), nicht nur Furcht und Mitleid erwecken, sondern auch die Vorstellungen und Gefühle, welche der Hintergrund beider Affekte sind, reinigen oder auf ihr richtiges Mafs zurückführen.

Die Tragödie war zu dieser kühnsten aller poetischen Aufgaben schon in ihren Anfängen durch den Zeitgeist berufen. Sie bedeutete frühzeitig nichts geringeres als den ersten Versuch einer Philosophie der Geschichte, der zu den Griechen durch den Mund der Attiker drang. Denn das Attische Volk hatte durch Heldenmuth und Charakter vor anderen die Freiheit von Hellas gerettet, dann mit überwiegendem Verstand und politischem Talent die Leitung des nationalen Gemeinwesens ergriffen und mit unerhörter Schnelligkeit den Gipfel der Macht und der Bildung erstiegen: es besafs daher einen natürlichen Beruf über die grofsen welthistorischen Ereignisse seiner Tage, mit denen ein zusammenhängender Kreis nationaler Geschichte begann, nachzudenken und von den veränderten Ansichten, die durch die neue geistige Bewegung ihnen aufgingen, sich Rechenschaft zu geben. Alle früheren Kunden und Sagen der Vergangenheit lauteten klein oder abgerissen, sie beschränkten sich auf einen engen Boden und örtliches Interesse, konnten auch eine belebende Kraft nur in den politischen Traditionen der Landschaften ausüben. Ein anderes Prinzip, das der historischen Erinnerung weckte der Perserkampf in Athen, da zuerst dieser den bisher untergeordneten Staat an die Spitze

der Hellenischen Geschäfte rief. Der Sieg der Freiheit und
des Geistes über das gewaltigste Reich der damaligen Welt
und die von ihm unermeſslich aufgebotenen materiellen Mit- 696
tel, welche das Volk mit ungewohntem Muth und Selbstverleug-
nung überwand, muſsten die Gemüther auf einen höheren
Standpunkt heben und anregen; sie sind seitdem nicht müde
geworden innerlich gesammelt ihr Nachdenken den ernstlich-
sten Fragen zuzuwenden. Sie gewannen hier ein neues Ge-
biet und unerschöpflichen Stoff für den reflektirenden Ver-
stand: Früchte dieses Aufmerkens waren die Wahrnehmung der
Gottheit in den menschlichen Begebenheiten, der Glaube an
ein sittliches Maſs, das die göttliche Nemesis im Leben auf-
recht erhalte, weiterhin Anfänge religiöser Spekulation, welche
gegen das Gebiet der Mythologie sich polemisch kehrte, bald
auch die niedrigen popularen Vorstellungen einer strengen Kritik
unterwarf. Das sittliche Bewuſstsein wurde geschärft und er-
höht, das Volk aber gewöhnte sich bei der Stärke seines Selbst-
gefühls die sittliche Freiheit und den Willen als Mächte des
Lebens zu fassen und die Stellung des Menschen zur Gott-
heit abzuwägen. Nichts kleinliches lag in der Stimmung je-
ner männlichen Zeit, sie strebte mit kühner Forschbegier
den Zusammenhang beider Welten zu begreifen und versenkte
sich in die Gründe des wechselvollen Schicksals; sie war
aber zu praktisch und zu tief von Ehrfurcht vor den vater-
ländischen Instituten erfüllt, um auf müſsige Theorien einzu-
gehen oder leichtfertig die geheiligte Tradition anzutasten.
So gleichsam in der Mitte zwischen kernhaftem Glauben und
besonnener Reflexion stehend schätzten sie die Tragödie als
ein angemessenes Organ, das während fast eines Jahrhunderts
die Schätze der Attischen Bildung und Denkkraft treu be-
wahrte. Da sie nun einen durchaus volksthümlichen Gehalt
in sich schloſs und ein geistiger Besitz aller Athener war,
so wird schon hieraus ihr durchgreifender Einfluſs auf die
Intelligenz und ihr pädagogisches Moment (§. 114, 4.) leicht
verstanden. Ebenso klar ist aber auch daſs die tragische
Dichtung, weil sie stets für ein Gemeingut galt, keine Phi-
losophie der Religion bezweckte. Der gesunde Sinn des
Volks duldete kein Element in der Poesie, welches nicht

blofs ihrem Wesen sondern auch dem gesamten politischen Organismus widersprach und mit einer Auflösung alles posi-
697 tiven Glaubens enden mufste; die Tragödie hatte keinen Antheil an der spät eingebrochenen Aufklärung und Gleichgültigkeit gegen gutes Herkommen, selbst die Ochlokratie die doch überall die Schranken in heiligen und weltlichen Dingen verrückte, verschmähte lange Zeit den Euripides, bis der allmälich eingedrungene Wechsel der Denkart mehr noch als die Reinheit und Fülle der vom Dichter ausgestreuten Ansichten ihm Gehör erwarb und seine Kritik der Religion empfahl. Ueberhaupt also haben die Tragiker, solange sie sich auf dem Boden des Staates erhielten, auch die Religion als ein politisches Element berührt, und sind auf Anlafs der Themen mit ihren individuellen Ueberzeugungen hervorgetreten; doch war jede dieser oft tiefsinnigen Kombinationen nur ein Theil der höchsten Aufgabe, da sie das sittliche Leben mit der religiösen Einsicht auszugleichen suchten und es deshalb in seinen Grundkräften, Erscheinungen und Widersprüchen auffafsten. Nicht mit Unrecht wird man also die Tragödie als frühesten und reifsten Vorläufer der Ethik unter den Attikern betrachten, ehe Sokrates diese durch philosophische Methode zur Wissenschaft machte.

7. Je reicher und bewegter das Leben Athens wurde, desto höher stieg die Spekulation der Tragiker, und sie durchliefen auf dieser Bahn mehrere Stadien, in denen der Fortschritt der Zeiten treu sich abspiegelt. Man unterscheidet einen dreifachen Stufengang, der ebensowohl die Tendenzen als die Anlage des Plans verändert. Vor allen wechselten die Standpunkte der Religiosität oder die Theologumena. Der erhabene Zeitgeist hatte den Glauben an dunkle Naturmächte, welche durch Weissagung, Orakel und unberechenbare Willkür in die Geschicke von Staaten, Familien und Individuen eingriffen und sie durchkreuzen sollten, allmälich zurückgedrängt und suchte die Götter mit den Menschen durch das Band sittlicher Normen zu verknüpfen. In der Tragödie fand das Wunder, die nothwendige Zugabe des Epos (§. 93, 1.), einst der Schlüssel zum geistigen Leben des Menschen und sein Rückhalt, keinen Platz; die göttlichen und menschlichen

Kreise trennte kein Zwischenglied mehr, und wenn auch das
Schicksal als oberstes und geheimstes Prinzip der Welt in
scheuer Ferne verehrt wurde, so wollte man es doch begrei-
fen und in einen Zusammenhang vernünftiger Begebenheiten 698
einfügen. Ein solcher Zusammenhang war schon mit der
Ueberzeugung gesetzt, dafs Glück und Unglück unmittelbar
aus dem Thun der Menschen entspringen, häufig aber unbe-
wufst einen höheren Plan erfüllen. Aeschylus begann mit
den ersten abstrakten Voraussetzungen: seine Tragödie läu-
tert die Begriffe von Freiheit und sittlicher That, gegenüber
der ewigen Nothwendigkeit und der von Göttern geleiteten
Weltregierung; das Problem seiner Poesie war daher die
zwischen beiden bestehende Kluft zu füllen und den wahren
Gehalt dieser Gegensätze zu bestimmen. Der Standpunkt
seines Ideenkreises ist entschieden ein dämonischer. Was
er ausspricht, trägt das grofse Gepräge der gleichzeitigen
Denkart, welche den energischen Eindruck eines tüchtigen,
nirgend entzweiten Ganzen macht, nicht aber die psycholo-
gische Zergliederung der Individuen kannte. Bei ihm wirkt
die Gottheit mit gewaltthätiger Hand, da sie durch die hef-
tige Leidenschaft der alten Geschlechter herausgefordert wird;
hier gelten noch Sätze des harten unerbittlichen Rechtes,
welche späterhin milder lauten oder verschwinden: Vergel-
tung des Gleichen mit Gleichem, Vererbung der Missethat in
einer langen Familienreihe, bis das Werk der ewigen Ge-
rechtigkeit sich vollendet, zuletzt der warnende Fall edler
und frommer Männer die in den Frevel ihres Geschlechts
verstrickt werden. Diese Schärfe des Rechtsgefühls hat zwar
einen herben Ton, aber der Dichter läfst die göttlichen und
menschlichen Verhältnisse rein und sicher erscheinen und
seine Forderungen trübt kein Widerspruch. Die alten Göt-
ter, ihre Satzungen und unerbittliche Strafgewalt oder das
Gesetz des ursprünglichen Naturstandes, erkennt er als volle
Wahrheit an, die doch im Verlauf des freier entwickelten
Lebens nur den Werth einer negativen und einseitigen Macht
besitzt, also mit einer jüngeren Weltordnung und ihrer schön-
sten Frucht, der Humanität oder der bürgerlichen Gesell-
schaft, sich versöhnen mufs; die Gottheit die jetzt verborgen

und mit sicherer Hand regiert, feiert er als die Summe des Herrscherthums, in ihr gehen die partikularen Götter auf, ihre Weisheit und Allmacht übersteigen den menschlichen Begriff. Sie läfst daher die Geschicke der Menschen im gewöhnlichen Lauf der Dinge von ihrer Tugend oder Missethat abhängen; der Freiheit sind keine anderen als die sittlichen Schranken gesetzt, welche man nur zum eigenen Unheil ver-
699 letzt und überspringt, denn die göttliche Gerechtigkeit weifs ohne Ansehn der Person sie zu bewahren. Hier treten also Göttliches und Menschliches scharf aus einander, in der Mitte stehen Abstraktionen der Sittlichkeit und des Rechts als Prinzipien der Weltordnung, erhabene Gedanken, von denen jenes Heldengeschlecht erglühte, die mit Reflexion im Inneren noch wenig ausgeführt sind, entsprechend den geraden Charakteren und Handlungen der ältesten Tragödie. Man vermochte damals nur die Nothwendigkeit allgemeiner Gesetze und die Gebote der Vernunft gegenüber den Aeufserungen des menschlichen Willens aufzufassen, ging aber nicht in die Verwickelungen und Ansprüche der Subjektivität ein. Wenn also vor dem Blick des Aeschylus alle sittlichen Grundsätze fest und klar standen, ohne dafs die Wirklichkeit irgend durch Eigenwillen in schroffen Widerspruch oder Kontraste gerieth, so kann die Schlichtheit seines Plans nur als das natürliche Resultat dieser herben aber genügsamen Denkart erscheinen. Die Handlung ist bei ihm gering, ihr Fortgang langsam und fast statarisch, da seine Zeit überall mit sich im Reinen war; desto mehr überwiegt aber die Betrachtung, und der leitende Gedanke verliert sein letztes Ziel niemals aus den Augen. Selbst der Gipfel der Aktion, auf dem eine Katastrophe sich entwickeln mufs, wird hier gemächlich erreicht und mit einiger Sicherheit berechnet, kaum durch verschränkende Kunst und Ueberraschung in gröfsere Ferne gerückt. Nun bedarf auch ein schlichtes Drama der Steigerung oder der drastischen Triebkraft, um in stetigem Fortschritt aus dem Zusammenstofs von Charakteren und Motiven einen Umschlag oder eine Katastrophe herbeizuführen; dieser Uebergang in verschuldetes Unglück mufs, indem er die Zuschauer in Pathos und Spannung versetzt und sie nöthigt die fremde Sache

zur eigenen zu machen, das höhere, die menschlichen Dinge beherrschende Gesetz zur Erkenntnifs bringen. Der Höhepunkt zu dem der tragische Künstler drängt, um in Ausgleichung der Gegensätze sein Problem zu lösen, ist die *περιπέτεια*, der Schlufsstein der Oekonomie. Nun werden die Tragödien ein straffes oder lockeres Gewebe dramatischer Fäden haben, entweder verflochten oder einfach (*πεπλεγμέναι* oder *ἁπλαῖ*) sein, wenn sie durch einen gespannten Gang in verwickelten und furchtbaren Wendungen gewaltsam erschüttern oder einen gründlich vorbereiteten Wechsel unmittelbar aus sittlichen Motiven als nothwendiges Ergebnifs sich vollenden lassen; ihr Ton und Grundzug ist demgemäfs pathetisch oder ethisch. Aus dem früheren ist leicht zu sehen dafs die Tragödie des Aeschylus nur einfache Peripetie hat und einen ethischen Fortgang kennt, denn nicht nur zeichnet ein altes dämonisches Unheil den künftigen Ab- 700
lauf des Themas vor, sondern auch aus dem fest umschriebenen Gehalt seiner *ἤθη* oder Charaktere flofs ungesucht eine Reihe von Wechselfällen und liefs den im Rückhalt liegenden Grundgedanken schrittweise durchblicken; doch war die Lösung öfter unerwartet, da der Dichter die Motive des harten Mythos durch den eigenen sittlichen Glauben abklärt und erst bei der Spitze den Ausgangspunkt seines Dichtens verräth. Je weniger Aeschylus überrascht und je langsamer die Handlung auf ebener Fläche rückt, desto gründlicher und umsichtiger weifs er vorzubereiten, und durch einfache Wandelung (*μετάβασις*) unter den Augen der Zuschauer selbst wird das Ziel erreicht. Sein Plan beschreibt aber einen gröfseren Kreis als das pathetische Drama, zumal da die Verkettung der Trilogie nicht einseitig bei Stücken eines Mythos stehen bleibt, sondern alles im Zusammenhang mit voraufgegangenen Schickungen und Unthaten fafst. Soweit also blieb Aeschylus dem Standpunkt des Epos näher, indem er die Stufen einer Begebenheit sicher in ruhigem Fortschritt und in nur mäfsiger Verwickelung als eine Reihenfolge verwandter Akte gliedert, hauptsächlich aber durch ein Ueberwiegen der sittlichen Erkenntnifs genügt. Sein Gesichtspunkt war die Gegenwart als einen sittlichen Verband aus der Vergangenheit zu begreifen.

8. Bald darauf folgten Zeiten, in denen der ideale Schwung durch bürgerliche Klugheit und scharfen Verstand sich ermäfsigte. Seitdem Athen eine grofse politische Macht geworden war und sein Blick auf der Gesamtheit menschlicher Kraft ruhte, fesselte das Staatsleben alles Talent; der Geist der Verwaltung läuterte sich freisinnig und praktisch in jedem Parteikampf, und das Prinzip des Fortschrittes entwickelte die Formen einer feinen Kultur. Frühzeitig wetteiferte die Litteratur mit den vollkommensten Schöpfungen der bildenden Kunst, um das weltliche Leben auszustatten und zu veredeln. Es war ein Lichtpunkt der Griechischen Genialität, dessen Abglanz noch jetzt die Nachwelt erleuchtet, als die Athener die volle Thätigkeit eines politisch gestimmten Volks im Bewufstsein des Herrschers übten; als sie durch Perikles (§. 73, 2.) gewöhnt reiche Mittel auf die Künste zu wenden, mit denen sie das Gemeinwesen schmückten, an täglicher Betrachtung dieser Meisterwerke sich nährten und in den reinen Interessen des Geistes ihren würdigsten Besitz sahen. Eine so glänzende Gegenwart hob und erweiterte den Attischen Denkkreis über die herkömmlichen Grenzen hinaus. Neben die sittlichen Normen und die praktische
701 Gottesverehrung trat die Idee des Schönen, Erhabenheit verband sich mit Grazie, das politische Leben wurde durch die Schöpfungen des Dichters und Künstlers ergänzt, Adel der Bildung blieb unzertrennlich von der materiellen Macht. Indem aber die menschliche Kraft in voller Freiheit nach allen Seiten sich entfalten und mit Selbstgefühl fruchtbar wirken durfte, wurde die Nothwendigkeit begriffen, diese geistige Kraft um der vielfach gegliederten, durch Interessen jeder Art bedingten Gesellschaft willen in Schranken zu halten und an ein bündiges Mafs zu gewöhnen; man erkannte deutlich dafs das Wollen und Thun der Individuen nur durch Zusammenstimmen mit den allgemeinen Rechten gesund bleiben, in einem durch Wechselwirkung bestehenden Organismus nicht ohne Selbstverleugnung sich behaupten könne; dafs der Staat ein sittliches Gleichgewicht ohne schroffen Mifsklang von denen fordere, welche dort neben einander ihren Platz ausfüllen sollten. Diese sittliche Harmonie als die Bedingung eines

vernünftigen Daseins nachzuweisen nahm *Sophokles* zur Aufgabe. Die Reife seiner Zeit gab dem Dichter einen unermefslichen Vortheil, er konnte die wesentlichen Begriffe der sittlichen Weltordnung, welche noch Aeschylus mühevoll erkämpfen mufste, als populare Voraussetzungen einfach hinnehmen, und er liefs den Standpunkt jenes Meisters stillschweigend hinter sich. Die grofsen Schicksale der Völker gingen schon in die Vergangenheit zurück, dagegen hatte der Glaube an eine sittliche Gottheit, an die Freiheit des Willens und das Walten einer göttlichen Nemesis bei der Mehrzahl allmälich Wurzel geschlagen. Seitdem jede menschliche Kraft in der Demokratie zur vollesten Entfaltung gekommen, das Attische Genie mit den erhabenen und schönen Ideen, welche die Humanität mit der Religion ausglich, vertraut geworden war, milderte sich auch der frühere Gegensatz, der Göttliches und Irdisches aus einander oder gegenüber hielt: alles richtige Wirken lag nunmehr in einem Gleichgewicht der Individuen und der Individualität selbst. Die Tragödie betrachtete jetzt das innerliche Leben des Menschen mit seinem unendlichen Reichthum, seinen Irrungen und Kollisionen als ihr eigentliches Objekt. Sophokles gebraucht daher die *verflochtene Peripetie*, 702
der Charakter seines Dramas ist *pathetisch*, er versteckt und verschränkt die Glieder seines Plans, um das Auge für die Höhen und Tiefen der geistigen Welt zu schärfen, von der er ein gründliches Gemälde mit künstlerischem Verstand entwirft. Eines äufseren Mechanismus bedarf er nicht, um die Scenerie zu spannen und einen überzeugenden Ausgang zu finden, sondern aus dem gediegenen Pathos und den leitenden Motiven der Charaktere, die mit einander hart zusammentreffen und ihren vollen Werth in einem begrenzten Kreise darstellen, entwickelt er mit entschiedener Klarheit den Verlauf der Handlung und ihren psychologischen Gehalt. Ein hervorstechender Zug seiner Meisterschaft ist das Talent, mit dem er Charaktere stets als Ganzes und als Ausdruck einer selbständigen Welt gruppirt; deshalb schildert er methodisch Leidenschaften und Leiden nicht nach Art eines Sittengemäldes, welches auf das einseitige Bild einer starken Persönlichkeit sich beschränken würde, sondern er verkettet eine Reihe thä-

tiger Individuen in einer gröfseren Gesellschaft und läfst die Wirkungen einer durchgreifenden Differenz auf nah und fern stehende Glieder desselben Kreises sich fortpflanzen. Seinem Plan gemäfs ergreift das tragische Pathos einen nach dem anderen, und dadurch eben dafs es den ganzen Kreis der handelnden Personen durchläuft, die Gegensätze bricht, die Kollisionen in der Erkenntnifs einer höheren Wahrheit ausgleicht, erscheint über alle Wirren hinaus am Ziel die Herstellung einer sittlichen Harmonie, welche die Konflikte der streitenden Interessen schliefst. Mit dieser Weisheit und dialektischen Klarheit, wo die Gegensätze weder umschlagen noch durch ein hereinbrechendes Schicksal in Schranken gewiesen und gebrochen werden, führt er in siegender Ueberzeugung zur Erkenntnifs des Satzes, welcher den Grundton der Sophokleischen Tragödie enthält: dafs der Einzelwille sich in einem allgemeinen Gesetz der freien sittlichen Nothwendigkeit auflösen soll. Seine Mythen erschöpfen daher das individuelle Bild eines Lebens, das in den reinsten Mächten des tragischen Gedankens, in Staat, Familie und selbstbewufstem Wollen sich bewegt und aus dem Kampf der Interessen geläutert hervorgeht. In diese Welt der Innerlichkeit und des menschlichen Strebens ragt die Gottheit aus weiter, oft ungeahnter Ferne, soweit sie dem irrenden Willen ein Ziel und Mafs zu setzen hat; seltner verwirrt sie gleichsam aus einem Rückhalt mit unwiderstehlicher Kraft
703 den Dünkel der Klugen und Gewaltigen. Indessen greift noch zuweilen das Schicksal als dunkle Naturmacht ein, ohne dafs die herbe Fassung des Themas durch den sittlichen Zusammenhang gerechtfertigt würde. Hier ist bereits das tragische Gebiet in die Fragen der Zurechnung im praktischen Leben verlegt; die Religion bleibt unangetastet.

9. Bisher gingen Dichter und Hörer mit religiöser Stimmung an die Tragödie; bald aber wurde sie von den jüngeren Zeitgenossen des Sophokles nur im Sinne der weltlichen Interessen gefafst. Denn mit der Ochlokratie lief die gute Zeit, welche Glauben und Bildung, Freiheit des Willens und Thatkraft in schönster Harmonie zusammenhielt, rasch ans Ende. Der Attische Staat kam aus seinen Fugen,

und statt des sittlichen Charakters entschied die Laune der
schrankenlosen Subjektivität, der Glaube gerieth mit der Re-
flexion und wissenschaftlichen Einsicht in Streit, das Handeln
und die politischen Grundsätze wurden abhängig von der
Theorie, die Tradition wich vor den moralischen Ansprüchen
und der auflösenden Kritik zurück: fortwährend ging dieser
reichen, nur zu fieberhaft erregten Zeit das Gleichgewicht ver-
loren und kein Gebiet der Oeffentlichkeit blieb vom Zwie-
spalt unberührt. Solche Zustände des Staates sind ein Aus-
gangspunkt für die dritte Stufe der tragischen Oekonomie,
für die Kunst des Euripides geworden. Was von einem
einzelen Moment, vom Werth seiner Charaktere gilt, deren
Zerrissenheit und Schwäche sich aus den oben (p. 153.) er-
örterten Ursachen verstehen läfst, das kehrt im weiten Umfang
des Ganzen auf allen Punkten wieder. Der Dichter zieht seine
Themen aus dem Reich der absoluten Leidenschaft, welche nicht
mehr von herkömmlicher Sitte gezügelt wird, sondern mit der-
selben in Widerspruch tritt und eine neue Ordnung der Dinge
zu begründen strebt. Hiedurch werden Reflexion und sub-
jektive Berechtigung zum Prinzip erhoben, die Anomalie die
bisher als Schattenseite sich in Winkeln des Naturlebens ver-
barg, nahm Platz neben der Pflicht und ethischen Ueberlie-
ferung, die Entschlüsse der handelnden Person und ihre zum
Guten oder zu Verbrechen ausschlagenden Thaten wurzeln
dort nicht mehr im Boden gemeinsamer Zwecke, welche sonst
durch Staatsleben Gesetz · Erziehung den Individuen einge-
pflanzt wurden, sondern entspringen aus willkürlicher Wahl,
aus dunklen Wünschen und der unbewufsten Stimme des
Herzens. Allmälich verschwindet das sittliche Pathos, wo-
mit die Selbstbestimmung und Stärke des Charakters zusam-
menhing; daher ist die Tragödie des Euripides nicht pathe-
tisch, sondern pathologisch, ihre Tendenz nicht auf po-
sitiven Grund sondern auf die Negation der antiken Helleni- 704
schen Zustände gerichtet, endlich baut ihr Plan nicht blofs
auf die verflochtene Peripetie, sondern steigert diese
noch durch einen eigenthümlichen Hebel der Technik, indem
mittelst der verschlungenen Fäden der Intrigue ein Kno-
ten geschürzt und zuletzt gelöst (*δέσις, λύσις*) wird. Denn

sobald eine Gewaltthat die Schranken des Rechts und der Gesellschaft zu verrücken droht, treiben die hieraus entspringenden Kollisionen auf einen Brennpunkt los, welcher der Auflösung bedarf, um das sittliche Gefühl zu versöhnen; während nun diese dramaturgische Triebfeder das Gemüth erregt und rührt, mufs sie die Theilnahme der Zuschauer in hohem Grade spannen und entzünden, bis der Ausgang mit einer reinen Befriedigung des Verstandes und der sittlichen Ansprüche schliefst. Jetzt wo die Tragödie in eine Schaubühne moralischer Verwickelungen und Motive sich umwandelte, wirkte sie durch die Macht des Interessanten, ihre Themen waren aus den Angelegenheiten des Herzens genommen und wollten den menschlich fühlenden Sinn für Probleme des praktischen Lebens und ihren Verlauf interessiren. Nur ein Dichter wie Euripides, der die Geschichte der Leidenschaft zu beobachten verstand, konnte gestützt auf die Gabe der psychologischen Kombination eine spannende Katastrophe herbeiführen, aber diese Kunst besafs nicht immer genug innere Wahrheit, um den Knoten lieber folgerecht und milde zu lösen als schroff zu zerhauen. Mit jenem verschränkten Plan und Druckwerk hat die Durchsichtigkeit der Tragödie ebenso sehr aufgehört als ihr organischer Ablauf; denn ein Werden Wachsen Dämpfen der inneren Gegensätze war nur mit der früheren Festigkeit der Individuen und ihrer bündigen Charakteristik vereinbar. Indessen hebt den von Euripides aufgeführten Bau sein neues spekulatives Prinzip, und rückt ihn der modernen Gestaltung des Dramas noch näher als seine verflochtene Technik. Indem er den Begriff der Schuld in menschliches Geschick und Leid einführte, gab die Voraussetzung, dafs Gott in den Widersprüchen und Unebenheiten des Lebens sich bewähren solle, manchen leitenden Gesichtspunkt, und die Wahl des Stoffs, der Plan und die Reflexionen der Tragödie traten in enge Beziehung zur göttlichen Gerechtigkeit. Kein Zeitpunkt der Griechischen Geschichte konnte besser die Zweifel der religiösen Skepsis (*Theodicée*) anregen, und wenn
705 schon die philosophische Denkart des Dichters nicht wenig zu seiner Polemik gegen hergebrachte Meinungen im Volks-

glauben beitrug, so bot ihm doch das Treiben der Ochlokratie noch einen näheren und unerschöpflichen Anlafs, um mit strengem Ernst nicht nur den verborgenen Zwecken Gottes nachzuforschen und an einer so verworrenen Gegenwart sie zu rechtfertigen, sondern auch die sittlichen Forderungen an das höchste Wesen zn steigern. Mitten im Umsturz der Politik und der gesellschaftlichen Tradition lebend fand Euripides zwar weder einen versöhnenden Abschlufs noch ein richtiges Verhältnifs der tragischen Aufgaben zu den Reflexionen und skeptischen Verneinungen, deren Heimat auf einen anderen Boden wies; wider Willen liefs er daher einen Dualismus zwischen der Intelligenz und den historischen Erscheinungen bestehen, weshalb ihm jede symmetrische Gruppirung in einem organischen Ganzen mifslang. Aber in dieser zwiespältigen Poesie hat er eine Saat verstreut, aus der eine reife Frucht in der modernen Tragödie sich entwickelte: vor allen die Sentimentalität und den Geist der Sehnsucht, die zur reinen Wirklichkeit strebend von den irdischen Mühen in ein Jenseit dringt, dann die Spannkraft der Leidenschaften, wodurch er einen Ersatz für die geringe Symmetrie seines Plans gewann und den Kern des Gedankens, der ehemals zwischen den lyrischen Partien des Gedichts und den bedeutenden Charakteren sich theilte, gleichmäfsig über alle Felder des dramatischen Gemäldes verbreiten konnte. Durch ihn kam der anthropologische Standpunkt in der ganzen scenischen Poesie zur Herrschaft, und alles Gewicht fiel nunmehr auf die Tiefen und geheimen Falten des Gemüths. Aber diese feine philosophirende Betrachtung schwächte den dichterischen Gehalt und führte die Tragödie der Griechen zur Spitze; sie bildet zum Aeschylus einen erklärten Gegensatz. So hatte die tragische Dichtung in den Motiven einer dreifachen Weltanschauung das antike Leben vollständig erschöpft und bis zu seiner äufsersten Grenze begleitet; die Macht des ideellen Weltgeistes oder das dämonische Prinzip fand sein Gegenstück am Gebiet des endlichen Geistes. Zwischen beiden behauptet Sophokles durch das Bewufstsein einer positiven Regel, der unter göttlicher Obhut von Politik Glauben Sitte festbegründeten Ordnung, eine gute Mitte.

5. Mit den Zwecken und innersten Gedanken der Tragödie hat zuerst unser Jahrhundert nach Schlegel sich beschäftigt, und zwar mit einem Eifer, dafs die häufig abstrakte Verhandlung dieser Fragen, namentlich in unfruchtbaren Einzelschriften über religiöse Denkart der Dichter, die Geduld mehrmals ermüdet. Wenige sind auf die Bedeutung eingegangen, welche die vereinten poetischen Motive für den jedesmaligen Plan und die Dramaturgie hatten: und doch hängt an der Fassung und Beleuchtung solcher Motive hauptsächlich der Grad oder Umfang der Theolo-
706 gumena. Zu den ersten Anfängen gehört Süvern Ueber Schiller's Wallenstein in Beziehung auf d. Griech. Tragödie, Berl. 1800. Desto reifer und abgerundeter erscheinen seine Studien in der Abhandlung über den historischen Charakter des Dramas (Abh. d. Berl. Akad. J. 1825.): und doch ist auch hier der einseitigen Abstraktion aus einzelen Motiven und hervorstechenden Punkten ein grofser Raum gegeben. Doch wenn man einmal der antiken Tragödie mit ihm ein philosophisches Prinzip zugestehen soll, so befriedigt dies ohne Zweifel mehr als das von
707 Schlegel (Ernst oder die Richtung der Seelenkräfte auf einen Zweck, im Bewufstsein eines über das Irdische hinaus gehenden Berufs) und seinem Beurtheiler Solger (Wiener Jahrb. VII. 91. fg. oder Nachgelass. Schr. L. 1826. II. p. 513. ff.), welcher einen nur den Modernen denkbaren transcendentalen Gesichtspunkt annimmt. Nemlich die tragische, von tiefer Melancholie erfüllte Stimmung, worin der ganze Widerstreit zwischen den Unvollkommenheiten im Menschen und seiner höheren Bestimmung sich aufhebt und als etwas nichtiges erscheint, nennt er Ironie, der Sinn der wahren Ironie sei aber dieser, dafs solange der Mensch in dieser gegenwärtigen Welt lebt, er seine Bestimmung nur in dieser Welt erfüllen kann; denn auch das Höchste bestehe für unser Handeln nur in begrenzter endlicher Gestaltung. Dieser mystische Nachhall der romantischen Aesthetik in seiner feinsten, wesentlich eklektischen Zuspitzung ist längst verklungen; erst dann urtheilt Solger unbefangen, wenn er Punkte der Berührung zwischen der antiken Tragödie und Calderon (p. 140. oder Bd. II. p. 601.) aufsucht. Er bemerkt dort dafs jene stets in einer besonderen Thatsache das Abbild allgemeiner Gesetze sieht, dafs ihr die einzele Handlung typisch den Charakter der menschlichen Natur ausprägt und das Göttliche daran sich offenbart; deshalb stelle sie sich auf den Boden des äufseren Lebens und Wirkens, aber ausgehend von allgemeinen Begriffen des Verstandes, und ein durchgearbeitetes System besonderer Fälle, der Mythenkreis, liefert ihr allen erforderlichen Vorrath an Stoff. Mit anderen Worten: die antike Tragödie hängt an ἤθη oder Grundformen der Individualität; in dieser Lebensluft entwickelt sich jede Begebenheit der menschlichen

Natur und gibt den grofsartigen Offenbarungen der Freiheit und ihren Verwickelungen einen vollen Ausdruck. Allein darum ist doch diese Poesie nicht, wie Solger meint, zum gröfsten Theil ein Werk des künstlich berechnenden Verstandes; sondern ihre wesentlichen Triebkräfte waren Frömmigkeit und religiöser Glaube, woraus die Dichter kräftige Motive zogen, um den schroffen Zwiespalt in That und Einsicht seiner Lösung entgegen zu führen. Wie mächtig die Gottheit einst in das menschliche Leben eingriff, und nur sie die schwere Schuld alter Geschlechter dadurch sühnte, dafs sie neuen geistlichen Ordnungen Platz machte, lassen uns die Dichtungen der Eumeniden und des Oedipus auf Kolonos empfinden. Aeschylus namentlich fand im Standpunkt seiner Religiosität einen unmittelbaren Standpunkt für jene scheinbar paradoxen Kollisionen zwischen Gott und Menschen, nicht blofs im vielbesprochenen Prometheus, sondern wie man voraussetzen darf auch für die problematischen Aeufserungen in verlorenen Dramen, die den Dichter verdächtig machten und ihm zuletzt Lebensgefahr brachten. Ueber letzteres Problem hat Lobeck *Aglaoph.* p. 77. 707
sqq. die Zeugnisse gesammelt und aus einer umsichtigen Erörterung aller Ansichten geschlossen, dafs was beim Dichter an geistliche Satzungen oder Mysterien einen Anklang zu enthalten schien nur in einer äufseren Scenerie bestand, wovon Aeschylus um höheres Glanzes willen einiges geborgt hätte. Nun war eine solche Kopie des Festgepränges in denjenigen Schranken, die wir jetzt beim Tragiker beobachten, fern von Anstofs; die Winke der Alten aber lassen im Gegentheil ein tieferes Motiv, kein äufserliches Zusammentreffen mit Mysterien annehmen. Ueber Fragen der Art streift Bouterwek *de iustitia fabulosa, ad rationem tragoediarum Graecarum philos. atque polit. pertinente*, in den *Comm. Gott. rec.* II. J. 1813. Er meinte den letzten religiösen Grund der von Aeschylus und Sophokles angeschauten Theodicee gefunden zu haben, griff aber kühn ins blaue; nach ihm waren die Dichter von einem mystischen Glauben ausgegangen, mit dem er auch den Dionysischen Kultus und Mythos in Verbindung setzt.

Doch nicht minder ist es übertrieben, wenn (wie Süvern in gedachter Abhandlung meint) die Tragödie einen historischen Charakter tragen soll. Eine Voraussetzung ist nemlich dafs sie der Geschichtschreibung, insbesondere des Herodotus auf demselben höchsten Standpunkt begegne (p. 88.); wenngleich er nicht verkennt dafs beide den Gang der Geschichte verschieden motiviren, dafs die Tragödie das Leben in einer Entzweiung des Besonderen mit den höchsten Gesetzen der Welt oder des Staates schildert, Herodotus aber sein Objekt in Hinsicht auf die Schran-

ken, welche Gott dem Streben des Menschen setzt, und als Beleg für die Hinfälligkeit des menschlichen Glücks aufgefafst habe. Hier wird ein wesentlicher Unterschied beider Gattungen übersehen. Auf der einen Seite lag es nicht im Geiste der antiken Historiographie der Griechen Schicksale der Völker analog den Bewegungen und Leiden des individuellen Lebens zu schildern, noch weniger hatte sie im Kampf gesellschaftlicher Verhältnisse ein Prinzip erkannt, sondern sie brachte die sittlichen Mächte zur Anschauung, die sich entweder unter einer göttlichen Führung oder auf dem weltlichen Gebiet der Politik (seit Thukydides) entwickelten. Mit einer solchen Weite der Auffassung vertrug sich die Tragödie nicht; sie mufste den Streit, die Spannungen und verschlungenen Widersprüche des Lebens, der alterthümlichen Zeit oder der Gegenwart, lösen und auf konkretem Boden verarbeiten. So findet das bekannte Wort des **Aristoteles**, die Poesie (nemlich die tragische) sei philosophischer als die Historie, seine volle Geltung, *Poet.* 9. *ὁ γὰρ ἱστορικὸς καὶ ὁ ποιητὴς οὐ τῷ ἢ ἔμμετρα λέγειν ἢ ἄμετρα διαφέρουσιν· — ἀλλὰ τούτῳ διαφέρει, τῷ τὸν μὲν τὰ γενόμενα λέγειν, τὸν δὲ οἷα ἂν γένοιτο. διὸ καὶ φιλοσοφώτερον καὶ σπουδαιότερον ποίησις ἱστορίας ἐστίν. ἡ μὲν γὰρ ποίησις μᾶλλον τὰ καθόλου, ἡ δ' ἱστορία τὰ καθ' ἕκαστον λέγει κτλ.* Daher wird die Reinheit beider Gattungen besser bewahrt, wenn man der Tragödie wesentlich einen **ideellen Charakter** beilegt, da sie niemals aufhörte die Standpunkte
708 des Göttlichen und des Menschlichen mit einander zu vergleichen. Ihr Grundzug ist bei den Alten ein beschaulicher, die Historie wurde zusehends immer mehr pragmatisch.

Mehr die Technik und Verfassung der Dramaturgie, soweit der Einflufs von Ideen und Motiven darauf einzuwirken schien, entwickelt **O. F. Gruppe**, Ariadne: die tragische Kunst der Griechen, Berl. 1834. Am meisten befriedigt er in Analysen des Sophokles. Dafs auch die Franzosen diesen Forschungen nicht gleichgültig zuschauen, zeigt **Patin** *études sur les tragiques grecs*, *Par.* 1841—43. III. Merklich ist nun zwar die Theorie des Aristoteles in Schatten getreten, aber auf Punkten, wo sie völlig sicher ist und noch jetzt ihren historischen Werth behaupten mufs, mit Unrecht vergessen worden. Je weniger die Poetik fernerhin durch den Druck der mechanischen Regel auf die Dramaturgie einwirken und ihr gefährlich werden kann, desto mehr verdient sie Gehör, wo der Philosoph uns über den empirischen Thatbestand des tragischen Haushaltes und dessen Architektonik belehrt. **Schiller** in seiner sonst treffenden Auffassung des Buches verfehlt hier das letzte Resultat, wenn er meint dafs wir die Belege der Aristotelischen Theorie, die zur Controle dienten, nicht mehr besitzen. Briefw.

mit Goethe III. 97. „er hat eine Masse vorgestellter Tragödien vor Augen, die wir nicht mehr vor Augen haben; aus dieser Erfahrung heraus räsonnirt er, und uns fehlt gröfstentheils die ganze Basis seines Urtheils.“ Diese Basis ist aber unbezweifelt Euripides oder die pathologische Tragödie, von welcher Aristoteles, wie dem Geschmack und Standpunkt seiner Zeit gemäfs war, ausging; begreiflich hat er aus ihrem Schematismus das Mehr der Regeln entnommen. Darüber Welcker Aeschyl. Tril. p. 528. ff. und Nitzsch in einem Kieler Progr. 1846. Einen Ueberblick der hieher gehörenden Lehren aus der Poetik gibt E. Müller Gesch. d. Theorie der Kunst II. 139—156. Hauptpunkte sind *μετάβασις* c. 10. und 18, 10. *μεταβολὴ* als Element der *περιπέτεια*, wovon c. 11. Letztere ein wesentlicher Bestandtheil der *πεπλεγμένη τραγῳδία*, *ἧς τὸ ὅλον ἐστὶ περιπέτεια καὶ ἀναγνώρισις* c. 18. Eintheilung in *ἁπλῆ ἢ πεπλεγμένη*, *ἠθικὴ ἢ παθητική*, c. 10. 18. 24. Vom besonderen c. 18, 9. *ἔστι δὲ πάσης τραγῳδίας τὸ μὲν δέσις, τὸ δὲ λύσις*: als ein ausgezeichnetes Mittel der Lösung wird *ἀναγνώρισις* vor anderen hervorgehoben. Aufserdem erfahren wir durch die Poetik (c. 12.) einiges auch über die Abtheilungen der älteren Tragödie oder des Aeschylus, *πρόλογος* oder Introduktion vor dem ersten vollständigen Chore, *ἔξοδος* oder Abschlufs nach dem letzten Chore, beide die Grenzen welche den Körper des Stückes oder das *ἐπεισόδιον* einschliefsen; hievon waren die c. 17. erwähnten Episodien beim Euripides, retardirende und spannende Situationen, ebenso sehr verschieden als der von Aristoteles c. 10, 3. getadelte *ἐπεισοδιώδης μῦθος*, eine Nachahmung des Epos. Den 709
Prologos nennt als Erfindung des Thespis Themistius p. 382. Ausführlich Firnhaber Ueber den Prolog der Griech. Tragödie, Jahrb. f. Phil. Supplem. Bd. 17. p. 545. ff. Eine Spur dieser alten Eintheilung enthält noch das oben p. 165. erwähnte *τρίτου μέρους*. Dafs aber Aeschylus drei Akte der Handlung, Episodien genannt, zwischen zwei Chorgesänge jedesmal gelegt und durch immer neue Personen unterschieden habe, wenn auch die Handlung wenig fortschritt, war ein wenig fruchtbarer Satz von Heeren in einer kleinen Abhandlung Bibl. d. alten Litt. u. Kunst St. 8. Histor. Schr. III. 228. ff.

Politisches Motiv und Anspielungen auf Zeitgeschichte: Böckh *Gr. trag. princ.* c. 14. 15. Süvern Ueber einige hist. u. polit. Anspielungen in d. alten Tragödie, Abh. d. Berl. Akad. J. 1824. Müller Eumen. p. 115. ff. Diesen Gesichtspunkt hat Schöll in seiner Schrift über den Dichter im weitesten Umfang auf Sophokles übertragen; die hervorstechendsten Charaktere des Dramas verlieren aber hiedurch ihren dichterischen Werth und gerathen in eine zweideutige, selbst schiefe

Stellung, die zwischen Poesie und Historie schwankt und den ideellen Eindruck des Dichterwerks nicht wenig schwächen mufs. Von den wenigen patriotischen Themen aus der Geschichte der Nation oben p. 168.

6—9. Vor anderen wichtig ist die Frage, wieweit ein Schicksals-Prinzip in der alten Tragödie galt. Die oben gegebene Darstellung ist von diesem Begriff, der ehemals in Theorie und eine Zeitlang sogar um das zweite Jahrzehnt unseres Jahrhunderts in der Praxis der neueren Dramatiker recht barbarisch gespukt hat, frei erhalten, an dessen statt aber die verschieden modifizirte Gerechtigkeit oder Weisheit Gottes gesetzt worden. Da jedoch die fatalistischen Lehren in der ästhetischen und philosophischen Beurtheilung der Griechischen Tragödie ihre Rolle gespielt haben, so fordern sie wenigstens nachträglich einen Platz. Einen klaren Ueberblick der erheblichsten Ansichten, von den Zeiten der dürren Theoretiker bis auf den jüngsten philologischen Forscher (Nitzsch in zwei Kieler Progr. 1842—43. wozu jetzt desselben Sagenpoesie p. 525. ff. kommt), hat Nägelsbach am Schlufs seiner durchdachten Schrift *de religionibus Orestiam Aeschyli continentibus* (Erlanger Progr. 1843.) p. 26—33. gegeben. Auf ihn läfst sich daher mehr verweisen als auf Blümner, der ihm vorgearbeitet, Ueber die die Idee des Schicksals in den Tragödien des Aischylos, Lpz. 1814. 8. Bis zum Ende des vorigen Jahrhunderts gedachte man des tragischen Schicksals entweder gar nicht oder gelegentlich, am wenigsten nahm man es für einen Hebel der Begebenheiten. Der Grund dieses Stillschweigens war einfach: auch die Aristotelische Poetik schweigt vom Schicksal. Es wäre nun wenig ehrenvoll für den grofsen Denker, wollte man (wie Hermann *in Soph. Trach.* p. VII. empirisch annimmt) glauben dafs Aristoteles blofs darum, weil er in den Tragödien keinen solchen Begriff vorfand, daran vorüber ging; vielmehr wird aus den Bemerkungen, die vorhin über den Standpunkt des Buches gemacht sind, sein Schweigen ohne Mühe sich erklären lassen:
710 die Poetik abstrahirt ihre Lehren aus Euripides und der anderen nicht mehr antiken Tragödie, welcher das Schicksal unbekannt ist. Blümner zwar sucht am Schlufs seiner Schrift diese Lücke tiefer zu begründen, indem er sie auf die Metaphysik des Aristoteles zurückführt, denn er habe das menschliche Leben unter den alleinigen Einflufs der Natur und des Zufalls, das dramatische Gebiet unter die Prinzipien der Nothwendigkeit und der Wahrscheinlichkeit gestellt. Allein die Lehrsätze der Poetik, insbesondere der Dramaturgie gewann er auf rein empirischem Wege, durch Reflexion aus den vorliegenden oder anerkannten Meisterstücken, wie bereits Schiller einsah; sonst

hätte die spekulative Grundlegung ihn auf dunkle dämonische Gewalten und Kollisionen führen müssen, wie das Beispiel namentlich seines philosophirenden Kommentators Hermann p. 264. zeigt. Demnach war es nicht Aristoteles sondern gerade Schiller, der zur Idee des blinden Schicksals, des irrationalen Verhängnisses gelangte; denn hinter der Katastrophe Wallensteins lag ihm ein fatalistisches Motiv, woraus er das dramaturgische Gesetz seines Stoffes zog, eine dunkle von starren dämonischen Naturen geglaubte Macht, welche den Menschen wider Willen in einen Widerspruch mit der Freiheit des Entschlusses reifst, seinen Verstand durch den Einflufs unglückseliger Gestirne verstrickt und an ein heilloses Ziel drängt. Das Walten dieses furchtbaren Schicksals soll geheimnifsvoll die Fäden schlingen und eine lange Reihe weit aus einander liegender Thaten, schuldige mit unschuldigen verknüpft, für einen letzten Schlag zusammenfassen. Aeschylus schien hiefür die gewichtigsten Belege, Sophokles am meisten den König Oedipus darzubieten; nach diesen beiden wäre dann wirklich, was doch niemand glaubt, Euripides ein Wohlthäter der Bühne geworden, indem er sie von der rohen Herrschaft des Bösen, von einem wirklichen μιαρὸν befreite. Freilich gab man dem neuen Prinzip einen grofsartigen Anstrich, mit der Phrase dafs der Untergang tüchtiger Männer, die dem grausamen Schicksal mit ungebeugtem Muthe trotzen, ein erhabenes und zugleich beruhigendes Schauspiel voll herber Majestät sei; doch nur Prometheus, den man in diesem Sinne mit Uebergehung der vielen hieran geknüpften Schwierigkeiten nahm, der vermeinte Kontrast zwischen Zeus dem herben Tyrannen und Prometheus dem weisen Dulder, konnte für einen solchen Stoicismus zeugen. Den Anstofs dieses wüsten Daemons mildert Solger wenig, indem er ihn in den früher erwähnten Gedanken der dramatischen Ironie verschmilzt: wir seien nun einmal angewiesen auf die Nichtigkeit menschlicher Dinge, darin verschwinde der anscheinende Widerstreit zwischen den Unvollkommenheiten und unserer höheren Bestimmung; in denselben Gefühlen wurzele die Idee des Schicksals, hieran grenze jene schwermüthige Stimmung und ahnungsvolle Wehmuth, von der die Blüte der antiken Tragödie durchzogen sei; so bleibe denn entweder resignirte Hingebung an das allgemeine Gesetz oder ein verderb- 711
licher Streit wider die unerkannte göttliche Macht übrig, die nur an der Eitelkeit des Irdischen sich offenbare. Zugleich begann schon eine Klassifikation, welche Schicksalstragödien von tragischen Dichtungen sondert; letztere sollten auf Darstellung der Leidenschaften sich beschränken und minder vornehm Trauerspiele heifsen. Diese Fiktion eines pantheistischen Schicksals (es würde sich am ehesten für die Täuschungen der amphibo-

lischen Orakel schicken, die manchem wie noch spät dem Kaiser Zeno das Bekenntniß entlockten, ϑεοῦ παίγνιον ἄνϑρωπος) wies Blümner p. 136. ff. zurück, denn alles Leiden in der alten Tragödie sei freiwillig übernommen oder selbstverschuldet, keineswegs aber wirke darauf ein tyrannisches Schicksal ein, geschweige daß es blindlings in Verbrechen stürzen und seine Bußen ohne sittlichen Grund auferlegen sollte. Die Beweisführung gibt er in Analysen der Aeschylischen Tragödien, gleichwohl sind solche zu schwankend und zu sehr mit bunten Kollektaneen verwebt, um das Gegentheil durchweg auszuschließen. Seitdem haben ziemlich alle welche dieses Gebiet betraten, man darf sagen durch den geistigen Fortgang der Zeit erregt und gehoben, mehr oder minder die Gerechtigkeit und die sittliche Weisheit als untrennbare Momente des Schicksals, mithin da sittliches Wirken nicht mit einer unpersönlichen Naturkraft sondern nur mit der Gottheit sich verträgt, als Zeichen der göttlichen Weltordnung gefaßt und im Nachlaß der antiken Tragödie wiedererkannt, mochten sie nun wie Hegel den dort dargestellten Konflikt unter philosophischer Formel begreifen oder den Weg der philologischen Analyse (wie Süvern, Nitzsch und Böckh über die Antigone) betreten. Davon C. J. Hoffmann Das Nichtvorhandensein der Schicksalsidee in der alten Kunst, Berl. 1832. Doch hat man in gewissen tragischen Stoffen, wo dunkle Mächte gleichsam hinter den freien Entschlüssen der Menschen stehen und auf enger Bahn sie zur unfreiwilligen Katastrophe hindrängen, nicht völlig eine fatalistische Stimmung ableugnen gekonnt. Vergl. unten p. 807. 1. Aufl. Aber Schiller (seine denkwürdige Meinung bei Blümner p. 142.) ging konsequent noch einen Schritt weiter, wenn er der Tragödie forterbende moralische Gebrechen überwies, die in einzelen immer mehr ausartenden Geschlechtern, auf denen der unvermeidliche Fluch der Vorfahren lastet, zuletzt auch moralisches Unvermögen und Unfähigkeit des Widerstandes gegen das Böse herbeiführen sollen. Ein so trostloses Motiv ist wenigstens der alten dramatischen Kunst fern geblieben; denn diese Tragiker kennen weder eine durchgreifende Gewalt der Sünde noch ein Erbtheil an derselben.

Ueber alle solche Bedenken läßt sich endlich aufs reine kommen, sobald man des Aeschylus Sache von der des Sophokles trennt. Dieser steht auf dem sicheren positiven Boden einer in Staat und sittlichem Gesetz vereinten Gesellschaft, ihn beschäftigen menschliche Kreise mit ihren Fragen und Verwicke-
712 lungen, deren Schwerpunkt das Göttliche war, vor anderen die schlimmen Anfechtungen, welche die menschliche Natur durch Eigenmacht erleidet. Deshalb umfaßt er eine nur kleine Zahl

erlesener Probleme, die noch immer die Grenzen der Wirklichkeit und historischen Erfahrung überschreiten, und lehrt das Irdische mit dem Ueberirdischen verknüpfen; aus dieser Bedingtheit der weltlichen Existenz erklärt er nicht nur das Mifslingen oder Umschlagen menschlicher Entschlüsse, sondern er fafst überhaupt den Zusammenhang des Menschen mit den sittlichen Mächten als Aufgabe der tragischen Kunst. So Ajax und Philoktet, wo das berechtigte Wollen eines eisernen Charakters auf einen Wendepunkt getrieben biegen mufs und vor der verkannten höheren Kraft sich zurückzieht; so König Oedipus und Trachinierinnen, wo menschliche Kurzsichtigkeit und Verblendung die im Rücken liegende Bestimmung der Hauptperson fördert und zur raschen Erfüllung treibt, also wer sich vermifst das Geschick klüglich zu wenden, selber es erbauend vollenden soll. Wie wenig er aber von einem starren Schicksal weifs, erkennen wir am zweiten Oedipus, der ein zerschmettertes, von unbewufstem Leide geplagtes Leben unter den Frieden der Gottheit stellt; das herbe Verhängnifs wird mit den Ansprüchen der Humanität versöhnt. Sophokles wollte daher weder die Gesetze der Nothwendigkeit noch den Wechsel und die Nichtigkeit des Lebens darthun; wenn ihm auch fest steht dafs der Mensch keineswegs Herr seiner Geschicke sei, so beschäftigt ihn doch vorzugsweis die Begründung der Freiheit. Das Resultat dieser Tragödie zeigt das Leben in einer Wechselwirkung allgemeiner und besonderer Kräfte; das Zusammenstimmen derselben ist ein Werk der Freiheit, welche zwar Widerspruch und Entzweiung bringt und Störungen erleidet, immer aber durch einen tiefen unbewufsten Grund der Natur gezügelt wird und die sittliche Nothwendigkeit, welche die Stätigkeit erhält, zwingt sie zur gesetzlichen Bahn auch wider Willen zurückzukehren.

Aeschylus dagegen ging dem Werden der Gesellschaft nach und ergriff das Leben in den Elementen seines Organismus. Nichts beschäftigt ihn ernstlicher als die Vesten der Weltordnung (*αἶσα*, in den Händen des Zeus), und er scheint an einer Folge grofsartiger Mythen genetisch den Geist und die Nothwendigkeit von Instituten dargethan zu haben, mittelst deren es gelang die Kräfte der Natur zu binden und mit der Sittlichkeit zu versöhnen. Dies bewog ihn in der dämonischen Vorhalle der Geschichte zu verweilen und den Grenzstreit zwischen den alten und neuen Göttern durch ethische Prinzipien zu schlichten. Kein antiker Dichter hat den Wendepunkt, wo der neue Weltgeist von der alten Herrschaft sich schied, den Bruch der vernünftigen Intelligenz mit der physischen Nothwendigkeit in so hohem Sinne gefafst und die Fragen der auf-

dämmernden Theologie mit solcher Energie gelöst. Dieser Uebergang zur vernünftigen, mit der Menschlichkeit harmonirenden Welt wurde nicht durch einen Sprung bewirkt, sondern
713 durch Vertrag und rechtliches Abkommen; vermöge desselben fand das Alte seinen Platz im Hintergrund der neuen Ordnung, zwar von den Ehren eines Kultes und der historischen Tradition umgeben, aber ohne Glauben und aufser allem Verband mit der Gegenwart, wie es einem abstrakten veralteten Rechte widerfährt. Einem so warmen Dichter konnte weder die Fiktion eines herben, von sittlicher Wahrheit entblöfsten Schicksals genügen, über welches (wie Schlegel meint) die menschliche Freiheit siegt, noch eine dialektische Verhandlung von Gegensätzen in den Sinn kommen. Dennoch hat Haym *de rerum divinarum ap. Aesch. conditione, Berol.* 1843. einen solchen philosophischen Prozefs aus dem Organismus der trilogischen Komposition in Prometheus und Orestie herzuleiten versucht; wir sollen glauben dafs der Dichter in der Prometheusfabel das Wesen des obersten Gottes abgeklärt habe, dafs dieser von niederer Stufe bis zur reinen Göttlichkeit sich kultivirte, *in describendis Iovis fatis, per quae ab inculta ingenii conditione ad veram divinitatem provectus est, tota trilogia versatur.* Allenfalls würden zur Annahme des Fatalismus einige harte Wendungen veranlassen. Betrachtet man aber alle schroffen Gedanken im richtigen Zusammenhang, so geben sie übereinstimmend mit der Fassung der hochtragischen Mythen ein freisinniges, innerlich motivirtes Resultat, wie Nägelsbach es einleuchtend zergliedert; womit zu verbinden seine nachhomerische Theologie p. 332. ff. Die Freiheit des Willens und sittlichen Thuns bleibt unangetastet, das Unglück folgt der Missethat auf dem Fufse nach, keinen trifft es anders als gewaltsam herbeigezogen, durch Ueberschreitung der unsichtbaren Grenze; dann erst hat das Verhängnifs einen triftigen Grund (*αἰτίαν*) gefunden, es wird beschleunigt, und sobald die Vermessenheit sie weckt, erfüllen sich die noch schlummernden Bestimmungen und Orakel. So in *S. Th.* und *Persae*, wo es deutlich heifst v. 732. *ἀλλ' ὅταν σπεύδῃ τις αὐτός, χὠ θεὸς ξυνάπτεται*, ferner in der Niobe jener Spruch, den der gewaltsam niedergeworfene Hochmuth sich zuraunen mufs, *γίγνωσκε τἀνθρώπεια μὴ σέβειν ἄγαν* fr. 155. Jedes Volk, jedes Individuum hat seinen Genius, handelt in einem gesteckten Kreise lebenskräftiger Ideen, woraus die sämtlichen Gestalten und Wendungen seines Lebens entspringen; dasselbe gelangt wol aber auch an entscheidende kritische Stufen seiner Existenz, und solche werden zu Negationen, können sogar das Geheimnifs seiner durch das Glück verhüllten Schäden offenbaren. Das trifft aber keinen verderblicher als die Mitglieder eines Geschlechtes, das in der Vorzeit eine Schuld

auf sich geladen und die Gerechtigkeit Gottes nicht versöhnt hatte; denn alle menschlichen Begebenheiten bilden eine mit voraufgehenden Geschicken verbundene Kette, und jene Gerechtigkeit duldet nicht dafs eine Missethat ungetilgt in der Welt hafte. Das härteste, mehr und mehr verschwindende Geschick leiden dann solche Geschlechter, die vordem einen Fluch auf sich luden und demgemäfs bis ihr Mafs voll geworden durch einen Plagegeist, einen dunklen Drang der strafenden Gerechtigkeit, verfolgt werden. Alsdann ist es Aufgabe des Dichters in das Wesen und die Geschichte der fortwirkenden Schuld einzuführen. Für Erkenntnifs dieses moralischen Schwerpunktes wirkt ein durch den Drang der Umstände herbeigeführter Grund und Anstofs, ein dunkler Wahn, welcher den Entschlufs eines sonst reinen Gemüths auf dem Scheidewege selbst, wo noch völlig freie Wahl verstattet ist, zum Irrthum und Verbrechen hintreibt: in solchen verhängnifsvollen Augenblicken tritt der noch ungesühnte Rachegeist (*ἀλάστωρ*) verwirrend vor die Seele. Niobe fr. 155. *Θεὸς μὲν αἰτίαν φύει βροτοῖς, Ὅταν κακῶσαι δῶμα παμπήδην θέλῃ.* Und das von Sammlern ihm beigelegte fr. 283. (379.) *τό τοι κακὸν ποδῶκες ἔρχεται βροτοῖς | κατ᾽ ἀμπλάκημα τῷ περῶντι τὴν θέμιν.* Alsdann handeln die Menschen unter den Eingebungen einer älteren oder jüngeren
ἄτη, sie verfallen dem bösen Daemon oder der *θεοβλάβεια*, ihre 714
Leiden sind eine Folge der von oben eingesetzten Vergeltung (*δράσαντι παθεῖν*), eine Strafe welche das Gewissen noch in nächtlicher Stunde verfolgt, nicht ein unmittelbares Werk der unerforschten Gottesfügung. Wie dann die Kette des Uebels von einer Hand zur anderen geht und den Schein der Vererbung erzeugt, weil Menschen die das Werkzeug göttlicher Rache sein sollten in blinder Leidenschaft eine heilige Pflicht verletzen, wie sie neue Strafen gewaltsam herbeiziehen, bis alle Forderungen der Gerechtigkeit befriedigt sind, dies lehrt am schönsten die weise Komposition der Orestie. Auch bewährt Aeschylus noch daran seinen gesunden Sinn, dafs er mitten in der gesteigerten Verwickelung einen Faden übrig läfst, einen Zweig des zerrütteten Geschlechts, der als lichter Stern in eine lösende Zukunft weist: wie Orestes und Hypermnestra.

Ueber das Gebiet des Schicksals namentlich bei den Tragikern haben ehemals viele sich hören lassen: aufser den von Blümner p. 149. fg. genannten Klausen *Theologumena Aeschyli tragici, Berol.* 1829. Schmidt *de notione fati in Soph. tragg. expressa*, Progr. v. Pforte 1821. Hiezu die Kollektaneen bei *Creuz. in Plotin.* T. III. p. 135. sq. Vgl. Th. I. p. 146.

116. Stil und formale Gliederung der Tragödie.

Auch die Formen des tragischen Vortrags haben mit dem Stufengang dieser Gattung genau Schritt gehalten, und wenn sie mitten in allem Wechsel einen Grad objektiver Festigkeit behaupten, so spiegelt sich doch in ihnen ebenso sehr jede geistige Bewegung, welche die Tragödie durchlief, als die Verschiedenheit der Individuen. Ihr wesentlicher Gehalt umfafst zwei Gebiete, das sprachliche und das rhythmische, von denen jenes Sprachform, Sprachschatz und poetischen Ton begreift, dieses in der metrischen Darstellung des Textes oder in Dialog und Gesang besteht.

a. Sprachsystem der Tragiker.

1. In der Geschichte sowohl des Atticismus als auch der Tragödie, welche beide sich aus fremden Elementen entwickelten, selber aber noch kein Eigenthum besafsen, lag die Nothwendigkeit für die frühesten Tragiker, dafs sie unmittelbar an Epos und Melos als die Schule der Attischen Jugend anknüpften. Sie konnten aber als Männer von kritischem und universalem Geiste nur soweit lernen und empfangen, als unerläfslich war um Grund und Boden für eine neue formale Schöpfung zu gewinnen. Den Epikern verdankten sie den Anfang eines
715 Sprachschatzes, die Dorier gaben viele Beiträge zur Prosodie und Flexion, wodurch der Ionismus ermäfsigt und die Form für einen kräftigeren Ton geschickter wurde; doch war das überlieferte Gut nur mäfsig und von diesen Elementen bis zur selbständigen Schriftsprache, welche das Organ der hohen und mannichfaltigen Aufgaben des Dramas sein sollte, ein weiter Weg voll der mühsamsten Arbeit. Durch Ausdauer und künstlerisches Genie sind nun in der That die Tragiker Stifter und Gesetzgeber eines neuen Idioms (§. 10. 72, 1. Anm. 73, 1.) mit solchem Erfolg geworden, dafs sie zuerst den Attischen Stil festsetzten und den Geschmack ihrer Zeitgenossen bildeten; denn obgleich sie sich auf den gemessenen Bedarf ihrer Gattung beschränken und den Ton der höheren Dichterrede niemals völlig verlassen, so war diese doch die Bahn und das feste Geleise, worin die nächstfol-

gende Zeit für alle Gänge der Litteratur sich vorgeübt hat und jene Sicherheit des Urtheils gewann, welche die Attiker in der reinen Durchbildung von Poesie und Prosa bewährten. Die Tragiker selbst blieben nicht in einer starren Manier zurück, sondern mit richtigem Verständnifs des Wechsels in Oeffentlichkeit und Stil hielten sie Schritt mit jeder geistigen Bewegung und ermäfsigten ihren Vortrag, sie wufsten sogar ihr voraneilend immer die verwandte Form anzupassen. Ihren Ursprüngen zufolge hatte nemlich die Sprache der Tragiker, vom stolzen Selbstgefühl eines heroischen Geschlechts erfüllt, einen ungemeinen Ton angestimmt; das hohe Pathos und die Phantasie des Aeschylus trieb sie zur künstlichen Diktion, und abweichend von der gangbaren Rede steigerte sie nicht blofs Wörter und Wendungen, sondern auch Wortbedeutungen und Strukturen bis zum Farbenspiel der Rhetorik, und kaum wundert man sich dafs jüngere Beurtheiler (Anm. zu §. 8, 2. Schlufs) an solcher Kunst als an etwas gemachtem Anstofs nahmen. In dieser Höhe des Tons und Ausdrucks lag der Anlafs für einen erhabenen, fast auf Stelzen schreitenden Pomp, der einigen als Schwall (*τραγικὸς λῆρος*) und bühnenrechtes Schaustück erschien; das Gepränge desselben mit seinen Uebertreibungen pflegt noch der späte Sprachgebrauch in vielen Figuren (wie *θεατρικός*, *τραγῳδεῖν*, *παρατραγῳδεῖν*) zu bezeichnen. Wenn aber auch die Vorliebe für gewählte, volltönende Wörter von neuem Gepräge nicht störte, so verlor doch hiedurch die Leichtigkeit des Stils. Endlich befremdet an diesem gleichsam mit Kothurn und Schleppkleidern vorüber rauschenden Prunk nicht wenig die Verschiedenheit des Dialogs von den melischen Theilen; denn letztere bildeten durch Gelehrsamkeit, figürlichen Ausdruck und schwierige Komposition ein eigenes Sprachgebiet. Ein so schroff von gewöhnlicher Art abspringender Vortrag erschien allmälich seltsam oder affektirt, reizte selbst zur Parodie (p. 957. 1. Aufl.) und gewährte der scharfsichtigen Komödie einen willkommnen, nie zu erschöpfenden Stoff für treffenden Spott, der auch in leiseren Anspielungen auf Phrasen und sogar auf prosodische Kleinigkeiten seinen Reiz hatte. Ueberdies begegnete hier das Publikum (p. 118.), in

716 dessen Gedächtnifs die Tragiker lebten, seinen Komikern gleichsam auf halbem Wege; das Attische Volk fand wie kein anderes in den Ueberraschungen des parodischen Spieles einen hohen geistigen Genufs und ergetzte sich am öffentlichen Strafgericht, welches gleichmäfsig über die poetischen Mifsgriffe der Meister und über den geschmacklosen Schwulst der üppigen Mittelmäfsigkeit erging. Da der tragische Vortrag durch seine Pracht am weitesten von dem Herkommen sich entfernt, so wurde bei dieser Kritik nicht nur der Gegensatz in Stufen der Bildung sondern auch der Kontrast der Stilarten lebhaft in einer Zeit empfunden, als man von der Höhe der Poesie herabstieg und die Kunstkritik, eine Frucht der Gesellschaft und Demokratie, bald in jedes Gebiet eindrang.

Indessen nahmen die Tragiker allmälich jene Differenz zwischen der Kunst und dem Leben selber wahr, und sie füllten die Kluft in einem Stufengang formaler Studien aus. Aeschylus zwar hatte die Diktion, dem Geiste seiner Poesie gemäfs, zu sehr durch feierlichen Ton und Schwung gesteigert, um sich zur gewöhnlichen Rede herabzulassen; sie trug dort überall ein ideales oder religiöses Gepräge, dessen Weihe jeden Theil des Gedichts bis zum geringsten Charakter herab gleichmäfsig ergriff. Das Bild hat in ihr tiefe Wurzel geschlagen, kein Charakter, kein Objekt ist so niedrig oder so gemein, dafs nicht der bildliche Vortrag ihm Werth, Adel und höhere Farbe verliehe; den gröfsten Reichthum aber entfaltet die Kühnheit seiner Figuren im Chorgesang, und er scheut weder Dunkelheit noch Härte. Im Dialog überwiegt der strenge symmetrische Stil der alterthümlichen Kunst, wenige knappe Gedanken füllen seinen Raum in den einfachsten Sätzen, das Gespräch weicht bald vor der ausführlichen Erzählung oder Betrachtung. Mit dieser Einfalt stimmt auch der beschränkte Gebrauch der Phrasen; desto erfindsamer ist Aeschylus in Wortbildnerei, wie gerade das Gefühl und die Macht des Augenblicks ihn begeistern, und kein Tragiker besafs eine solche
717 Pracht und Fülle neugeschaffner Wörter oder Glossen. Man erkennt die Kraft einer vornehmen Individualität, welche leicht und fafslich zu sein verschmäht; auch war jene Zeit zu wenig gesellschaftlich verfeinert, um eine Mannichfaltig-

keit und Gruppirung der Sprachmittel in einer so künstlich aus verschiedenen Elementen gemischten Gattung zu fordern.

2. Das fehlende Gleichgewicht neben dem harmonischen Wechsel der Form ist von Sophokles eingesetzt worden: vermuthlich hatte kein anderer Tragiker dafür einen höheren Beruf. Gewifs war er aber der erste welcher durch Spannung ebenso sehr in Anlage der Scenen als im Gespräch das Motiv des Stückes wirken liefs und in ununterbrochenem Flufs erhielt. Zwar glänzt er nicht durch entschiedene Persönlichkeit und staatsmännisches Selbstgefühl, noch weniger gestaltet er den dramatischen Organismus wie sein Vorgänger that zu Gunsten der Reflexion; dagegen bewahrt der Dichter in seiner stets objektiven Haltung eine seltne Sicherheit und Milde, die den Gliederungen des tragischen Vortrags ihr wohlerwogenes Recht ertheilt. Da die Handlung seiner Tragödie vielseitig und bewegter als sonst war, so zog sich der Chor und aller melische Stoff in engere Grenzen, die Erzählung wurde knapper, das Gespräch lebhaft und spannend, und seine gröfsere Raschheit steigert die Leidenschaft und den drastischen Lauf des Dramas. Die Spitze dieses fein gearbeiteten Dialogs ist eine bündig gefafste Wechselrede in Iamben oder die Stichomythie, wo Vers um Vers, die bisweilen abbrechend übergreifen und sich verschlingen, oder auch Verspaare mit Frage und Antwort einander entgegnen, und die Gedanken pathetisch Schlag auf Schlag mit zündender Schnelligkeit sich entladen. Die Personen setzen sich dadurch in eine Rückwirkung, und können nicht mehr wie früher starr neben einander bestehen. Hierin liegt ein von jedem Leser empfundener Reiz der durch die Komiker ausgebildeten Kunst, welche gleichmäfsig auf alle Theile des Dialogs sich erstreckt. Sie wird wesentlich im bewundernswürdigen Verein von charakteristischen Zügen oder psychologischer Zeichnung mit Harmonie in Ausdruck, Sprachform und Metrum erkannt. Diktion und Versbau gehen aufs vollkommenste zusammen, die Form schmiegt sich in Eintracht an den Gedanken, die Rhythmen insbesondere des Trimeters sind kräftig und wohllautend, Ton und Interpunktionen, berechnete Stellung oder Verschränkung der Wörter und schickli-

ches Temperament des Vortrags vollenden den Eindruck einer organischen Einheit. Diese Symmetrie deutet auf keine gewöhnliche Herrschaft über den tragischen Haushalt, und sicher ist sie nur durch strenge Begrenztheit der Form und Vertiefung der Sprache möglich geworden. Von der Bildung
718 seiner Zeit und der feinen Attischen Gesellschaft unterstützt, noch mehr aber von einem eigenthümlichen kritischen Gefühl geleitet schuf Sophokles eine musterhafte Diktion und Schriftsprache für die höhere Poesie; dieser Stil spaltet sich aber nicht mehr nach Dialog und Melos in unähnliche Massen, sondern athmet stets einerlei Geist und beleuchtet die verschiedenen Gruppen nur mit anderen Farben. Beim Aeschylus entwickelt das Bild durch sein Uebergewicht eine Fülle des Glanzes und der Phantasie, aber vielfach folgten ihm Dunkelheit, Ueberfluſs und prunkhafter Ton; Sophokles gab den Metaphern und sinnlichen Wendungen ein knapperes Maſs und verschmolz den figürlichen Ausdruck lieber mit Phrasen und Wortbedeutungen, wodurch das Wort veredelt, die Bedeutsamkeit vertieft wurde, der Stil an geistiger Schärfe, die Charakteristik des Gefühls an Farbentönen gewann. Aeschylus besaſs einen mehr reichen als mannichfaltigen Sprachschatz, der durch die Menge kühner, schroffer und energischer Wörter auffiel und die Tragödie vom Herkommen schied; Sophokles verfuhr auch hier mit Mäſsigung und Auswahl im Gebrauch von Glossen, noch mehr in Erfindung treffender Wörter, seine körnige, mit dichterischem Geist erlesene Phraseologie zeugt von feiner Reflexion und einer durchgreifenden Methode. Diese tragische Diktion setzte sich zuerst in innigen Zusammenhang mit dem Leben, ohne darum an Adel und eigenthümlicher Freiheit einzubüſsen, und darf ein Vorläufer des korrekten Atticismus heiſsen. Endlich vollendet der Satzbau die Summe der Differenzen, welche die Form beider Dichter scheiden. Dort ist die Komposition naiv und durchsichtig, mehrmals aber ungleichartig; Sophokles aber bezweckt überall im Sinne der damaligen Gesellschaft einen kunstmäſsigen Verein der Satzglieder, und wiewohl dieses straffe Satzgefüge nicht selten das leichte Verständniſs erschwert oder verdunkelt, weiſs er schöne Mannichfaltigkeit

und würdevolles Pathos mit der frischen Rhetorik der Empfindung zu verbinden. Auch aus kleinen, fast unmerklichen Theilen seiner Arbeit leuchtet, wie bei den Meistern der gleichzeitigen Plastik, die Feinheit des Geschmacks neben einer nichts verschmähenden Gründlichkeit.

3. Mit den Umwälzungen der Ochlokratie erlitt das Sprachsystem der Tragiker einen völligen Wechsel; aus ihm ging die dritte Stufe hervor, die am längsten galt und der gröfsten Popularität sich erfreute. Sie zeugt vom Wetteifer 719
vieler Dichter und von unähnlichen Talenten; ihr wahrer Bildner und Vertreter war Euripides, der alle formalen Elemente seiner Zeit sich anzueignen und mit Geist ihnen den klarsten Ausdruck in der Poesie zu verleihen wufste. Von dem antiken tragischen Stil und seinen Voraussetzungen ist er entschieden abgewichen; aber auch seine Mitbürger waren ihnen entfremdet, ein fähiges aber bewegliches, für Neuerung entbranntes, vom Drange der Subjektivität zersplittertes Geschlecht, dem die Gemüthsruhe fehlte, um strengen anspruchlosen Fleifs zu schätzen und einem Kunstwerk bis in seine geheimen Motive nachzugehen. Die früher geschilderten Zustände (p. 41. ff.) machen hinlänglich klar, warum der vom tragischen Ton untrennbare Schwung der Rede zusamt seinem Kern dem Bilde damals hinschwand; auch mufste, wie die Geschichte der Kultur zeigt, naturgemäfs das Dichterwort von sinnlicher Anschauung zur begrifflichen Schärfe fortrücken und der Stil einen schweren Verlust an der poetischen Macht erleiden, als die Nation in die Periode der prosaischen Bildung eintrat. Noch weniger darf uns wundern, wenn wir die Persönlichkeit eines dichtenden Philosophen erwägen, dafs Euripides in seinem Stil immer mehr den Standpunkt der Poesie verliefs und dadurch einen vollen Gegensatz zum Aeschylus darstellt, besonders aber die Diktion des Chors, welchen jener als den Schwerpunkt der Tragödie mit der höchsten Pracht zum Nachtheil der Deutlichkeit und des dramatischen Gleichgewichts umgab, gegen den Dialog zurücktreten läfst und sich mit der Farbe geschmückter Prosa befriedigt. Nun stimmte zu dieser Eigenthümlichkeit die zu rascher Blüte entwickelte Rhetorik, welche schon in alle For-

men der Attischen Schrift und Bildung eindrang, und niemand der auf das Volk in weiteren Kreisen einwirken wollte, konnte sich dem Einfluſs der sophistischen Technik völlig entziehen. Die Tragödie wurde hiedurch von schulgerechter Kunst abhängig; auch mittelmäſsigen Talenten war eine solche Formenbildung zugänglich, und der routinirte Fleiſs fand die Wege zur Phraseologie, zu figürlichen Wendungen und zu reich gegliedertem Satzbau, zugleich gewöhnte sich der Vortrag an einen disserirenden, mit Moral und spitzfindiger Prozeſskunst erfüllten Ton. Wieweit bei Dichtern die individuelle Freiheit des Stils hinter der Schule zurückblieb, dies lehrt namentlich Agathons einförmige Manier, die statt kräftiger Begeisterung auf Stelzen der rhetorischen Figuren in jugendlichem Uebermuth einher schreitet. Euripides dagegen überwand soweit den Mechanismus der Schule, daſs
720 er aus ihrem wahren Prinzip die Mittel zog, welche zur zeitgemäſsen Umgestaltung der tragischen Diktion dienten. Mit eigenthümlichem, durch Prodikos geschärftem Blick für Präzision begriff er den Werth der feinen Umgangsprache: dies feine Korn des Atticismus wurde durch ihn ein Organ der Tragödie, so daſs ihr Vortrag nunmehr in einer popularen Mitte zwischen der hohen abgeschlossenen Poesie und der heiteren Gesellschaft stand. Die Stärke dieser reizenden Sprachkunst lag im halb rednerischen Dialog, der unter dem Einfluſs einer vorherrschend räsonnirenden Bildung angelegt war. Er besprach in systematischer Breite die Gegensätze, lebhaft, spannend und reich an Zügen der Leidenschaft oder der menschlichen Empfindung, dem pathologischen Charakter jener Tragödie gemäſs; aber soviel Scharfsinn und warme Beredsamkeit des Herzens vermochte den klaren Strom nicht vor prosaischer Verseichtung zu schützen. Vielmehr wurde das Uebermaſs in Worten und Farbentönen noch durch einen ausgezeichneten Bestandtheil jenes Stiles, die korrekte und höchst mannichfaltige Phraseologie, gesteigert; ihr fehlt ein Anhalt, wie die ältere Tragödie ihn an ihrem objektiven Standpunkt, an idealen typischen Charakteren besaſs, und da sie keine nothwendige Begrenzung kennt, so mochte sie noch weniger einer festgesetzten, sich wieder-

holenden Manier entgehen, welche das Kopiren durch eine Menge redseliger Nachahmer und zugleich die Fortdauer des Euripides auf den Bühnen (pp. 47. 67.) wesentlich begünstigte. So sehen wir wie zuletzt verschiedene Gattungen und Stile durch Gemeinschaft der Formel und des gesellschaftlichen Atticismus sich vergleichen und fast auf dieselbe Linie treten: die Tragödie nähert sich der Komödie (selbst das Studium welches Aristophanes der Sprache des Euripides gewidmet kann daran erinnern), dann den Darstellungen der wissenschaftlichen Prosa. Dieser Niedergang der Poesie bekundet dafs der Stoff der allgemeinen Bildung zu hoher Reife gediehen und an den Zielpunkt seiner Verbreitung und Mittheilung gerückt war, sie beweist eine fast absolute Herrschaft über die Form, die besonders an dem fafslichen Sprachschatz und dem durchsichtigen, leicht gegliederten Satzbau des Euripides sich bewährt, läfst aber auch von neuem erkennen dafs die Zeit der Phantasie, der genialen poetischen Stimmung und aller schöpferischen Kraft in der Tragödie selbst abgelaufen war.

1. In Bezug auf den Sprachschatz der Tragiker und ihre formalen Eigenthümlichkeiten läfst sich keine genügende Vorarbeit anführen. Kleine Details bei C. W. Schneider *de dialecto Sophoclis ceterorumque tragg. Graec. quaestiones, Ien.* 1822. Kühlstaedt *obss. crit. de tragic. Gr. dialecto, Reval* 1832. und anderen, sie betreffen aber meistentheils grammatische Punkte, 721
die von den Herausgebern der Tragiker in Vorreden und Noten nach kritischen Prinzipien erörtert und genauer festgestellt werden. Der Versuch eines tragischen Lexikons, G. Fähse *Lexicon Gr. in tragicos*, Prenzlau 1830—32. II. 4. ist stecken geblieben. Alphabetisches Register von Beatson *Index in tragicos Gr. Cant.* 1829. sq. III. 8. Ein erheblicher Fortschritt der über Empirie und tastendes Gefühl hinaus zu festen Einsichten in die Sprachkunst, den Satzbau und Stil der Tragödie führt, wird nur durch Monographien über das Sprachsystem und die Rhetorik der tragischen Meister sich erreichen lassen. Daraus mufs unter anderem hervorgehen dafs unser Ausdruck „tragische Sprache" mit allem was ähnlich klingt blofs Abstraktion und konventionelle Formel sei, der man keinen allgemeinen und die drei grofsen Tragiker umfassenden Gebrauch beilegen darf; so gut Abstraktion als τραγικὸς λῆρος Aristoph. *Ran.* 1016. θεατρικός, θεατρικὰ σχήματα und dergleichen

stilistische Begriffe bei Dionysius (Stellen Welck. p. 917.), nicht zu gedenken des figürlichen Sinnes von τραγῳδία, τραγῳδεῖν, παρατραγῳδεῖν und verwandten Wörtern (cf. Boiss. *in Nicet. Eugen.* p. 199. sogar ἀνατατικοὶ καὶ τετραγῳδημένοι aufgeblasene Grofssprecher Diod. V, 31.), der bei späten Autoren immer häufiger wird. Einen zur festen Regel gewordenen korrekten, gleichsam akademischen Typus kannte die Tragödie der Griechen nicht. Aber Ausdrücke wie die genannten hatten ihre Wahrheit und einen summarischen Werth für den Kunstrichter, der auf dem Standpunkt der komischen Diktion oder der Prosa sich befand. Aus so weiter Entfernung konnte der angebliche Dionys. *Vett. scriptt. censura* 2, 11. wagen von des Sophokles Sprache zu behaupten, ὁ μὲν ποιητικός ἐστιν ἐν τοῖς ὀνόμασι, καὶ πολλάκις ἐκ πολλοῦ τοῦ μεγέθους εἰς διάκενον κόμπον ἐκπίπτων οἷον εἰς ἰδιωτικὴν παντάπασι ταπεινότητα κατέρχεται. Mit den Schlufsworten deutet er auf das was Plut. *de audit.* p. 45. B. Σοφοκλέους ἀνωμαλίαν (cf. Longin. 33. extr.) heifst, Neuere mit Unrecht von den Charakteren verstehen, welche der Dichter nicht auf einer eingebildeten Höhe des Pathos zu behaupten wisse. Was Sophokles mit feinem Kennerverstand geübt hat, die Mischung des Tons und das schickliche Temperament in der Rede der Personen, das konnten die alten Rhetoren mit dem herkömmlichen Begriff der steifen tragischen Feierlichkeit nicht reimen. Endlich bedarf man auch einer Darstellung über den dramatischen Dialog; doch ist solche selbst für Plato noch im Rückstand. Sicher hat Athen nur mit grofser Anstrengung die Verfassung des Dialogs gefunden, welche zwischen den Gegensätzen des Naturalismus und des zu künstlich verschlungenen Periodenbaus, des blofs gesprochenen und des buchmäfsigen Worts, in der Mitte steht und Wechselreden mit gegenseitigen Bezügen möglich macht, und dieser flüssige Dialog wurde mit nicht geringerer Mühe durch ein akustisches Hülfsmittel, die Versifikation begrenzt, welche durch Wohllaut und Leichtigkeit den Hörer fesseln und die Lichtpunkte des
722 Gedankens hervorheben soll. Hierbei hat ebenso sehr das Attische Ohr als die Bildsamkeit der Schauspieler für vollkommene Recitation einen wesentlichen Dienst gethan und auf die wahre Bahn geleitet. Mehrere fruchtbare Bemerkungen hierüber bei Schlegel über den dramatischen Dialog, Krit. Schr. I, 12.

b. Rhythmische Form und Gliederung der Tragödie.

4. Die rhythmische Komposition und Darstellung des alten Dramas, namentlich der antiken Tragödie beruht auf dem organischen Verein von drei Künsten, Poesie Musik Orchestik, welche den Geist eines Gedichts durch sinnliche

μίμησις reproduzirten und ihm einen körperlichen Ausdruck verliehen. Aber das poetische Werk überwog, jene beiden Künste waren die natürlichen Kommentare desselben und hatten den Werth eines schönen Beiwerks. Das Dichterwort fordert einen metrisch gesetzten Text, der metrische Satz oder Rhythmus (§. 49.) in bewegten Scenen einen Gesang und musikalischen Takt, Vers und Melodie waren von mimischer Begleitung durch Tanz und Geberden unzertrennlich, wodurch Gedanken und Affekte aufs unmittelbarste zur sinnlichen Empfindung sprachen. Dieser Bund der Künste gründete sich nicht nur auf die Sitte des Gastmals, das seit alter Zeit den Vortrag des Liedes mit Gesang und Tanz vereinte, sondern auch auf die Gemeinsamkeit der musischen und gymnastischen Erziehung, wo die Jugend ebenso sehr zum Verständnifs als zur Ausübung aller Eurhythmie gebildet wurde; überhaupt entsprach er dem lebhaften Naturel der Griechen und dem ihnen eigenthümlichen Frohsinn, ihrer heiteren Religion, ihrer liberalen Ansicht von der Kunst. Allein der Lauf des Peloponnesischen Kriegs lockerte diesen harmonischen Verband, und Euripides opferte der intellektuellen Richtung einen beträchtlichen Theil des sinnlichen Apparats; die moderne Welt hat den Rifs und die Zersplitterung in den Künsten entschieden. Seitdem nun das ursprüngliche Band gelöst ist, konnten zwar jene verschwisterten Künste vollständig auf gesonderter Bahn und innerlicher sich entwickeln, sie haben aber dafür die Gesamtanschauung und den unmittelbaren Eindruck eines reichen dramatischen Kunstwerks aufgehoben, worauf die Wirksamkeit des Theaters im Alterthum wesentlich beruht; auch ist aus aller Virtuosität in der einseitigen Ausbildung der mimetischen Künste genug Mifsbrauch hervorgegangen, indem sie die flache Sinnenlust begünstigten und oft in den Dienst des eitlen Vergnügens traten. Also noch abgesehen von der grofsen Verschie- 723
denheit zwischen den alten und neueren Kulturstufen ist die Schwierigkeit nicht klein, wenn man über die Wirkungen der jetzt verlornen Griechischen Musik und Orchestik auf der Bühne klar und unbefangen urtheilen soll. Eine Komposition aus den drei Künsten im Geiste der dramatischen

Dichtung, welche von den Anordnungen des Dichters selbst abhing und seiner Hand völlig überlassen war, bleibt für uns ebenso dunkel und voll von Widersprüchen als das Ideal der neuesten Tonkünstler, welche Musik und Text auf gleicher Höhe zusammenstimmend zu behaupten suchen. Und doch läfst eben die Thatsache dafs eine solche Komposition im Alterthum möglich war, nicht zweifeln in welchem Sinne diese Leistung gedacht und mit welchem Erfolg sie ausgeführt wurde. Musik und orchestische Gewandheit dienten dort der Poesie, sie waren bestimmt einen überaus mannichfaltigen Text auf bedeutsamen Punkten zu begleiten, ihn so pathetisch als möglich zu heben, sie sollten ihn aber weder ausmalen und seinen innerlichen Gehalt ausdeuten noch überschreien und in Schatten stellen. Sie wurden also nur episodisch und mit Auswahl in den Rahmen des Gedichts eingeflochten, und wenn sie hiedurch in einer gemessenen Harmonie sich erhielten, doch wegen dieser Unterordnung auch nicht mit voller Entwickelung ihrer Kraft angewandt, welche die Dorier im religiösen Festreigen und die anderen Meliker für einen weit beschränkteren Zweck leisten konnten.

5. Am wenigsten sind wir über orchestische Technik der Tragödie unterrichtet. Man unterscheidet darin eine zweifache Form, die Tanzbewegung des in Gruppen entfalteten Chores und das malerische Ballet. Der dramatische Chor theilte sich nicht wie sonst der Komos und die Mehrzahl der lyrischen Darstellungen in zwei jedesmal entsprechende, den Raum wechselnde Hälften, die zuletzt in der Epodos vereint zusammentraten, sondern er bildete die verschiedensten Stellungen und symmetrischen Figuren aus gröfseren oder kleineren Gruppen, aus denen wol auch ein und das andere Mitglied hervortrat; die Spitze dieser künstlich verschränkten Gliederungen in der Orchestra war ein ausgedehntes antistrophisches System. Selten mögen Ballete gewesen sein, eingelegte lebhafte Tänze, deren Mimik in der Art eines Hyporchems abgesondert vom Text den Grundton einer erhabenen Stimmung oder einer komischen muthwilligen Scene malerisch wiedergeben sollte. In der Tragödie überwog der feierliche Tanzschritt eines gemessenen Pom-

pes, passend benannt ἐμμέλεια, doch gab die Orchestik der äl- 724
teren Tragödie nicht selten in rascherem Takt ein glänzendes Bild bewegter Zustände. Hingegen hatten die Tänze des Satyrdramas (σίκιννις) und der Komödie (κόρδαξ), welche nicht des besten sittlichen Rufs genossen, eine freiere Stellung zum Gedicht. Chor und Personen des Satyrdramas waren weniger abhängig von strenger Zucht und Ehrbarkeit, zum Theil schon als eine Gesellschaft von Silenen und Satyrn: denn sie wirkten im üppigen Naturdienst besonders des Dionysos, und ihre Mythenkreise bewegten sich in aller leiblichen Derbheit. Dort tummelte sich also die Orchestik muthwillig und lüstern in Mienenspiel und neckischen Geberden (worunter das σκώπευμα), wie sie für ein Nachspiel sich schickten, und ihre Tänze die schon äufserlich an enthusiastischen Versmafsen wie den Ionischen erkannt werden, mufsten ausgelassen sein. Aehnlich die alte Komödie, doch läfst die gröfsere Zahl der Choreuten glauben dafs ihr Tanz, wenn auch in Aufstellung und Bewegung des Chors mehr Mannichfaltigkeit, Raschheit und Laune herrschte, nicht sehr von der symmetrischen Gruppirung der Tragödie entfernt war. Der Tanz erstreckte sich aber auch auf Personen der komischen Handlung, nicht blofs weil leidenschaftliche Bewegung und Gestikulation den südlichen Völkern eigen ist, sondern und hauptsächlich weil die phantastischen Figuren der alten Komödie als Organe der niedrigen und vergröberten Elemente des Lebens dienten und durch derbe Natürlichkeit den Zweck des Dichters sogar förderten; unter dieser Voraussetzung ertrug man hier den Kordax und ähnliche Spielarten des wollüstigen oder lächerlichen Tanzes mit phallischen Attributen. Indessen wies der feine Sinn der genialen Komiker das Uebermafs des schmutzigen Herkommens zurück und versöhnte den künstlerischen Anstand mit den Forderungen ihrer demokratischen Gattung.

Wieweit die Musik den dramatischen Tanz begleitete, das wird nur aus wenigen Winken der Alten errathen. Für Musiker ist im Grundrifs des Theaters kein Platz, und an Stelle der zahlreichen Instrumente, welche das Gastmal oder den Wettstreit musischer Spiele verherrlichten, bleibt hier

einzig für ein gelegentliches Spiel die Flöte; sie gab wie es scheint hinter der Bühne meistentheils in Komödien den Takt an, wo Gesang oder Handlung eine kurze musikalische Begleitung (διαύλιον) forderte. Die Tragödie nutzte nicht
725 den Instrumentalsatz, sondern ihr genügte der formale Gebrauch musikalischer Rhythmen in Gesang und freien Versmafsen; denn der Stil der Musik, welcher sonst den Unterschied der Stammesart und Sittlichkeit aussprach, mufste sich im Drama den Charakteren und individuellen Stimmungen unterordnen. Das modulirte Wort blieb stets die Hauptsache und mufste schon als unmittelbares Organ des Dichters sein volles Recht behaupten; der Text bedurfte mäfsiger Aktion und Geberde des Schauspielers, wenn man ihn nur in aller Schärfe deutlich vernahm und die Stärke des Pathos empfand. Von einiger Bedeutung war die Verwandschaft der Musik mit der poetischen Recitation. Beide hatten eine Gemeinschaft im plastischen Gesetz, in der materiellen Abwägung der Sylben nach festen Mafsen und Werthen, wo der Dichter nur den Begriff einer langen und kurzen Zeit, gleichgültig gegen die dazwischen liegenden Intervalle, voraussetzt; ihr Ergebnifs war ein syllabischer Gesang unter dem Einflufs des Chorführers, ein Vortrag in der Art von Recitativen, und alles Zusammensingen beschränkte sich statt einer vielstimmigen Modulation auf den Einklang, und diesem mufste wol auch die Notensetzung der Instrumente genau folgen. Ferner zeigt schon die gewöhnliche Länge der Tragödien, dafs dort ein rhythmischer Vortrag besser als der arienmäfsige Gesang pafste; das Verständnifs aber der Chorlieder, des gelehrtesten und am wenigsten fafslichen Abschnittes der Tragödie, würde durch Anwendung einer Melopöie höchst schwierig geworden sein. Vielmehr konnte man in den gedankenschweren Text und seinen Zusammenhang nur durch klare Deklamation mit scharfer Betonung eindringen, die den Formen der Musik einen geringen Zugang verstattet.

Aus diesen engen Beziehungen, welche die musikalische Kunst zum dramatischen Gedicht hatte, ergibt sich die Praxis der Tragiker und ihr technischer Standpunkt. Ihr Verfahren war eklektischer Art; weder sie noch die Komiker

machten Gebrauch von der Fülle der musikalischen Mittel,
ebenso wenig aber durften sie der Harmonie eines einzelen 726
Stammes gleich den Lyrikern folgen: als Attiker entfernten
sie sich von jeder einseitigen Weise des Denkens und Empfindens, als Dramatiker suchten sie den mannichfaltigsten Ausdruck für pathetische Zustände. Zunächst aber gingen sie von der Dorischen Tonart aus, worin die Attiker ihre Vorbildung (§. 19, 4.) empfingen, und in ihrer Blütezeit benutzten sie häufig und wirksam die Dorischen Rhythmen, namentlich die zweiten Epitriten in Verbindung mit daktylischen und logaoedischen Reihen; auch galt ihnen der Dorismus als Norm in einer kleinen Auswahl von Flexionen und Regeln der Prosodie, welche zum würdigen Ton des dramatischen Vortrags stimmten. Indessen mischten sie die schlichte Majestät der *δωριστὶ* mit der gemüthlichen Weichheit und Milde der *μιξολυδιστί*, die sie von Sappho lernten und in die pathetischen Scenen der Tragödie einführten. Aus der Aeolischen Melik oder dem Odenstil entwickelten sich die choriambischen, besonders die Glykonischen Rhythmen; die jüngeren Tragiker und der erfinderische Geist der alten Komödie gestalteten diese Klasse der Rhythmen bis zum hohen Grade der Mannichfaltigkeit, den man in einer Reihe der wohlklingendsten Metra bewundert. Einen seltnen Gebrauch machte man von der Ionischen Harmonie, die zur enthusiastischen Andacht stimmte; vielleicht den seltensten von der *λυδιστί*, wie es scheint nur in der Threnodie bei jugendlichen Rollen. Ein eigenthümliches Resultat dieser eklektischen Musik sind die dochmischen Verse, welche dem hohen pathetischen Stil des *ὄρθιος νόμος* angehören. Wie nun mit dem Wandel der Stimmung im Drama die Melopöie wechselt und rasch in andere Rhythmen umsetzen durfte, so war auch ein Uebergang von höheren Gesangweisen zum Recitativ und lebhaften Dialog in der sogenannten *παρακαταλογή* statthaft, deren Gebrauch auf Archilochus zurückging; der sinkende musikalische Rhythmus leitete dort allmälich zu den Takten eines iambischen Textes. Als die Musik zuletzt mit Leichtigkeit auch in nicht gleichartige Rhythmen (durch *μεταβολαί*) umsprang und mit den Manieren des melodischen Vor-

trags spielte, scheint doch die Tragödie meistentheils das Chroma vermieden zu haben, dessen Weichlichkeit und künst-
727 liche Tonsetzung der ernsten erhabenen Dichtung widersprach. Uebrigens lassen die tragischen Meister am System und Charakter ihrer Metra merken, in welchem Geiste sie die Tonsetzung behandelten. Aeschylus und Sophokles gleichen zwar einander in Schwung und Strenge der Rhythmen, doch glänzt jener in genialer Erfindsamkeit, in Kraft und Tiefe des Ausdrucks, und diese Gaben des schöpferischen Talents verbinden sich stets mit sorgfältigem Fleifs und edler Einfachheit, Sophokles dagegen befriedigt durch Anmuth und Fülle seiner lieblichen Rhythmen und durch gedrungenen Versbau; da aber der Umfang seiner Chöre beschränkt war, so mufsten die Metra weniger vielseitig und schwunghaft als plastisch und klar sein. Von ihnen abweichend folgt Euripides den Neuerungen der modischen Theorie, nicht nur der Zeitgeist sondern auch der eigene Hang bestimmt ihn zu sentimentalen Formen, und er hat offenbar eine Vorliebe für gemüthliche Harmonie und weiche Versmafse; je mehr seine Zeit und sein Lebensalter zum Ende neigten, desto empfindlicher verschwimmen und erschlaffen seine Rhythmen, und man merkt an ihrer geringen Energie dafs der Dichter nur auf Gespräch und Reflexion gerichtet war. Die Lässigkeit seiner Technik zeigen die schwachen zerfliefsenden Tonmassen und die zunehmende Zahl unkorrekter Einzelheiten, besonders das Uebermafs in aufgelösten Sylben.

6. Diese Differenzen der Meister traten noch einleuchtender an allen Theilen hervor, in welche der dramatische Text zerfällt. Solche Theile sind das Gespräch und der melische Vortrag, ferner ein untergeordnetes Bindeglied die von Aeschylus (p. 30.) angeordneten Erzählungen der Boten oder ῥήσεις ἀγγελικαί. Nun wurden zwar die wesentlichen Stücke der Handlung durch die drei Schauspieler (p. 100.) vertreten und ihre Rollen oder ῥήσεις umfafsten die vielfältige Gliederung des Dialogs und der lyrischen Rede. Ihre Stärke lag aber im iambischen Trimeter, und an der kunstvollen Ausbildung desselben, wofür er rhythmischen Wohlklang und sämtliche Mittel des angemessenen Vortrags auf-

bot, bewährte Sophokles seine Meisterschaft. Der Takt wel-
chen hier der Dichter in allem bewies, was die Charakteri-
stik der Personen und der Wechsel der Gemüthsbewegun-
gen zu fordern schien und er nicht ohne Wahrnehmung der
schicklichen Länge zweckmäfsig anwenden konnte, gab den
Trimetern eine mittlere Stellung zwischen dem feierlichen
Pathos und der schlichten Rede, zwischen Gesang und Prosa. 728
Beim Euripides wächst dieser Vers zu gröfseren Massen an,
weil er den kontroversartigen Gegensätzen der Dialektik die-
nen sollte. In früheren Jahren war der Gang und Bau sei-
ner Trimeter schlank, gewandt, beweglich, der Affekt durch
raschen Flufs und Mannichfaltigkeit der Interpunktion gebo-
ben, der Ton praktisch und scharf; als aber die Zeiten der
Ochlokratie selbst die Meister gegen die Strenge der Form
sorgloser machten (p. 45.), wurden die Verse des Euripides
und seiner Kunstgenossen schlechter und flüchtiger, man hört
ihnen an dafs sie mehr den natürlichen Ausdruck tragen
sollten als die wohlgesetzte Deklamation. Endlich trat ein
gleichmäfsig routinirter Wortflufs in glatten charakterlosen
Rhythmen an die Stelle der gewissenhaften Technik. Seltner
wurden Anapästen, öfter trochäische Tetrameter
im Gespräch gebraucht, meistentheils um in lebhaften pathe-
tischen Scenen den Schlufs vorzubereiten oder den Ueber-
gang zu Chorliedern einzuleiten; in der älteren Tragödie,
mit deren Anfängen (p. 8.) sie zusammenhingen, dienten
Trochäen dem geregelten Gespräch fast im Sinne des Tri-
meters: und noch jetzt ist dafür der häufigere Gebrauch der-
selben in Aeschylus Persern ein Beleg. Die andere Seite
des tragischen Textes bildet der melische Vortrag, der
entweder einen reflektirenden Gehalt hat und vorzugsweise
dem Chor angehört, oder in Scenen des höchsten Pathos
von einem der Hauptspieler ausgeführt wird, unter der Form
selbständiger Arien oder in einem Wechselgesang den er mit
chorischen Personen eingeht. Im zweiten Fall wechseln die
Responsorien des Chors ihre rhythmische Form nach der
Stimmung und inneren Bewegung des Liedes, welches der
Schauspieler, zuweilen beide Hauptpersonen vortragen; in ei-
nem solchen Duett treten mit grofser Wirkung wol auch

kleine iambische Reihen den lyrischen Rhythmen gegenüber, und namentlich Aeschylus legt in diese Gruppirung des ernsten objektiven Worts mit dem gesteigerten Pathos (wie *S. Th.* und *Agam.*), die sogar einen noch ausgedehnteren Gebrauch von Iamben in den Eumeniden zuläfst, einen ergreifenden, selbst schneidenden Kontrast. Denn die Tragödie des hochsinnigen Dichters verstattet hier gröfsere Freiheit und eine Gleichstellung der formalen Mittel, weil er den Chor als mitwirkende Person in das Gespräch ebenso sehr wie in die Leidenschaften der Handlung ziehen durfte. Selbständige Gesänge des ersten und zweiten Schauspielers (den Solis und Bravourarien vergleichbar) hiefsen *τὰ ἀπὸ σκηνῆς*, eine Spielart derselben unter dem Namen *μονῳδίαι* war Erfindung des Euripides, der sie dem Geschmack der modischen Musik an-
729 pafst und ihnen einen weiten Raum, sogar zu Gunsten einer untergeordneten Rolle (wie sie der Phrygier im Orestes spielt), mit der sinnlichen Fülle rauschender und manierirter Tonmassen opfert, überdies ohne jedes antistrophische Band sie zuletzt in die langen schrankenlos rollenden Reihen der *ἀπολελυμένα* fafste. Seiner Natur nach war strophisch der zwischen Schauspielern und Choreuten wechselnde Gesang oder der *κόμμος*, von Aeschylus und Sophokles vor oder nach der Katastrophe gebraucht. Er war ein ausgedehntes Lied der Trauer und Klage, dann auch ein Ausdruck menschlicher Gefühle bei grofsem Leid, nach vollbrachter That oder im Angesicht eines schweren Verhängnisses. Dieses sittliche Pathos mit heftig erregter Stimmung darzustellen, selbst bis zum schmerzlichen Zwiespalt des Gemüths zu steigern, ist Aufgabe des Hauptspielers, wenn ihm auch zuweilen der Deuteragonist sich anschliefst; der Chor äufsert seine Theilnahme beistimmend oder in widersprechenden Urtheilen. Eine solche dramatische Lyrik war ohne Zweifel von mäfsiger Orchestik begleitet und in jedem anderen Tonsatz geschrieben als in Dorischer Harmonie.

7. Weit umfassender ist die Melik des Chores als geschlossener Körperschaft, *τὰ χορικά*. Sein Festgesang war der älteste Boden und die Wurzel der Gattung, durch ihn hing das Bühnenspiel mit der Religion zusammen; aber je weiter die Tragödie durch Entwickelung ihrer Mythen und

Charaktere von der Lyrik sich entfernte, desto mehr wurde
diese Genossenschaft beschränkt und der Chor in den Dienst
des Dramas gezogen. Anfangs ein zufälliger Anbau des Di-
thyrambus, gewann der dramatische Stoff immer breiteren
Raum und machte sich unabhängig vom Dionysischen Kult;
er unterwarf sich auch den Chor und nutzte seine glänzende
Repräsentation als Organ eines neuen Ideenkreises. Die re-
ligiöse Bestimmung desselben wich den weltlichen Zwecken,
und er verwuchs mit dem Ganzen, in dem er lange Zeit ein
organisches Glied, später nur ein ehrwürdiger Ueberrest des
Alterthums war. Aeschylus und Euripides sind uns hier die äu-
fsersten Gegensätze. Aeschylus dehnt die chorische Poe-
sie noch aufser allem Verhältnifs und füllt mit ihr einen be-
trächtlichen Umfang in Festgesängen und Reflexionen, er
überträgt dem Chor neben seiner heiligen Melik sogar eine
dramatische Rolle, so dafs er den Kern des Gedichts ein-
schliefst und die Handlung überragt. Das umgekehrte Ver-
hältnifs hat Sophokles durch ein Gleichgewicht zwischen
That und Gedanken herbeigeführt, Euripides dagegen den
Werth und die Thätigkeit des Chores auf ein äufserliches
Amt für einen subjektiven Zweck herabgesetzt, oder ihn auch 730
nur zum Abschlufs eines Aktes benutzt, denn er bedarf sei-
ner wenig, weil er in den Plan des Stücks alle wesentlichen
Gesichtspunkte verlegt. Die poetische Bedeutung des Chores
hat daher nach Zeiten gewechselt und von Stufe zu Stufe
sich geschwächt, seine Technik aber in Verfassung der Cho-
reuten und im Schema der Chorlieder ist dieselbe geblieben.
Seine Bedeutung dagegen war so verschieden, dafs man sie
vergebens unter einerlei Definition zu befassen sucht. Nir-
gend ist er vielseitiger angewandt als in der Dramaturgie des
Aeschylus, und die Stellung des Chores erscheint bei ihm
ebenso mannichfaltig als der Gehalt seines Vortrags. Biswei-
len nimmt er noch unmittelbar Antheil an der Handlung und
behauptet darin (*Eum. Suppl.*) den hervortretenden Platz ei-
ner Partei, gewöhnlich aber ist er der kräftige Wortfüh-
rer des sittlichen Motivs. Ein rein menschliches Mitgefühl
an grofsen Geschicken, das durch Bezüge der Persönlichkeit
oder des Rechts noch belebt und begründet wird, fordert

seine Gegenwart, und er bezeugt seine Selbständigkeit nicht allein in freiem Urtheil und in Kritiken alter und neuer Begebenheiten im Fürstenhause, sondern auch (wie im Schlufs von *S. Th.* und *Agam.*) durch That und Parteinahme. In den Persern ist der Stoff, welcher mehr Reflexion als dramatische Bewegung gestattet, sogar unter Schauspieler und Chor vertheilt. Wenn nun gleichwohl seine Person nicht überall oder in gleichem Mafs eingreift, noch seltner ein bedeutendes Gewicht in die Wagschalen des sittlichen Prozesses wirft, gelegentlich auch nur den Charakter des Protagonisten in ein volleres Licht setzt (*Prom.*) oder mit seinen Planen sich verbündet und ihn durch eifrigen Zuspruch (*Cho.*) fördert, so liegt doch im Rückhalt seiner Reden und Gesänge durchweg ein ideales Motiv. Bei jedem Zwiespalt und in allen Mifsgriffen der verirrten Leidenschaft soll die göttliche Weisheit gerettet und das sittliche Bewufstsein gekräftigt werden. Sophokles dagegen scheidet den Chor von der dramatischen Masse völlig aus und rückt ihn unberührt von Gegensätzen in eine möglichst unparteiische Mitte. Seine Choreuten haben selten einen höheren und unabhängigen Rang, um den Hauptspielern entgegen treten und in die Verwicklungen mit kräftigem Wort eingreifen zu können; doch vergönnt ihnen die nahe Beziehung zur einen und anderen handelnden Person jeden Ausdruck der Theilnahme, diese natürliche Sympathie gibt ihnen ferner das Recht sich in die grofsartigen
731 Begebenheiten des Augenblicks zu vertiefen. Der Sophokleische Chor gilt daher für ein Bild der Gemeine, des im Volk lebenden sittlichen Bewufstseins, welches mitten unter allen Widersprüchen sich im Gleichgewicht erhält, er ist aber zu praktischer Natur und zu sehr an positive Verhältnisse des Lebens gebunden, um mit seiner Reflexion einen Standpunkt über den Problemen des Dramas zu nehmen. In ihm ruht also keineswegs die volle Summe des Gedichts, sondern er bildet im Streit der Persönlichkeit und der dramatischen Aktion die nöthigen Pausen für eine gesammelte Betrachtung und stellt den Hörer gleichsam auf eine Höhe, wohin alles menschliche Streben aus Entzweiung und leidenschaftlichem Irrthum geläutert zurückkehren soll; er verläfst niemals die

vom Staat und religiösen Glauben erfüllte Wirklichkeit, und erinnert zugleich auf Brennpunkten der dramatischen Fragen an die Weltordnung, die stets auf geheimnifsvollem Wege die Wirklichkeit mit der wohlverstandenen Freiheit versöhne. Euripides endlich nutzt den Chor, weil er weder auf den Hintergrund des Lebens noch auf irgend einen substanziellen Bestand verweisen kann, als Organ seiner Skepsis und seiner poetischen Phantasien, und jede Wendung, besonders jede Negation seiner pathologischen Gemälde läfst er ihn reflektirend begleiten. Er wird zum gröfseren Theile nur ein Widerhall des Dichters selbst, summirt oder ergänzt seine philosophischen Studien und gewährt mehr Aufschlufs über die Weltbetrachtung desselben als über die Lösung der im Drama gehäuften Kollisionen. Daneben hat der Chor noch eine andere, mehr objektive Seite, worin Euripides vorzugsweise den dichterischen Formen und Gedanken Raum zu geben scheint: nemlich die Seite der dekorativen Dichtung, wenn er verwandten oder fern liegenden mythischen Stoff erzählt und mit ihm eine bedeutende verhängnifsvolle Scene verziert. Blickt man auf die grofse Zahl solcher Chorlieder, welche blofs in malerischen und mythologischen Beiwerken ohne Rücksicht auf Ideen des Stücks oder auf den Fortgang des Themas bestehen, so liegt zu Tage dafs damals der Chor bereits verbraucht war, seitdem die vollendete Kunst der Dramaturgie ihn entbehrlich gemacht hatte.

Endlich war die technische Behandlung des tragischen Chores verschieden, je nachdem der Dichter einzele Mitglieder oder sämtliche verwendet. Der Koryphaeus hat als Führer und Vertreter der Gesamtheit ein sehr ausgedehntes Amt. Seine Bestimmung ist erstlich den Dialog mit den Schauspielern, berathend, warnend oder in freimüthigem Urtheil über schwebende Fragen, zu führen, was meistentheils im Trimeter geschieht, dann die Chorlieder einzuleiten, wiederum bereitet er von ihnen einen Uebergang zum Gespräch und zur nächsten Stufe der Handlung, endlich aber pflegt er auch das 732
Stück abzuschliefsen und an den Aufbruch zu mahnen, beides im anapästischen Dimeter. Ferner dürfen wir seine Mitwirkung bei der Orchestik und den Gesängen des Chores nicht

gering anschlagen, wenngleich uns entgeht wieweit er in die letzteren unmittelbar eingriff. Eine grofse Kunst forderte die chorische Melik. Sie war zum kleinsten Theil in die pathetischen Wechselgesänge der *κόμμοι* verflochten; die Mehrzahl ihrer Lieder bildet ein mannichfaltiges System in selbständiger Haltung. Zum vollstimmigen Vortrag fand der Chor im Drama selten Gelegenheit; auch sonderte er sich nicht so häufig als man sonst annahm in zwei Gruppen (*διχορία*), sondern dies geschah in den seltnen Fällen, wo der eigenthümlichen Wendung des Stücks (wie Aesch. *S. Th.* oder Soph. im Ajax) gemäfs der Chor sich theilt oder in Parteien spaltet; wenn man früher Halbchöre bei den unähnlichsten Liedern ansetzte, so folgte man weder der Wahrscheinlichkeit noch einer Ueberlieferung. Hiebei schwebten stets die Formen der lyrischen Chorpoesie vor, deren Strophen Antistrophen Epoden wol auch in der Tragödie wiederkehren; späte Grammatiker entdeckten in jener Dreitheilung sogar einen tiefen allegorischen Sinn, und liefsen die Schwenkung beider Hälften nach entgegengesetzten Seiten und ihre Vereinigung in der Epodos ein Bild des planetarischen Kreislaufs um den Mittelpunkt der Erde bedeuten. Nun ist aber einleuchtend dafs wie die Zwecke des Melos und der Tragödie verschiedenartig und in beiden die Choreuten an Zahl ungleich waren, so der Chor nicht einerlei Gebrauch zuliefs. Der melische Chor, eine musische Gesellschaft und das Organ eines beschränkten Gedichts von objektivem Inhalt, nahm die Kunstmittel für seine Gesamtheit ausschliefslich in Anspruch, der tragische hingegen behauptete nur einen ausgezeichneten Platz in dieser mannichfaltigen, aus ungleichen Elementen erwachsenen Poesie, sein Vortrag diente der Reflexion, sein Text gebrauchte die musikalische Komposition nach freier Wahl und in einem beschränkten Umfang: für ihn pafste daher nicht der vollstimmige Gesang sondern einzele Stimmen in Gruppen und Responsorien, welche jedem Wechsel der Empfindung im Anschlufs an die dramatische Scenerie einen genügenden Ausdruck gaben. Dafs nun der tragische Chor, was schon in seiner Aufgabe lag, mit kleinen Gruppen wirkte, dies wird selbst an den melischen Versmafsen erkannt; denn wenn man über die

Glykoneen zweifeln will, so sind Dochmien, in denen Gefühl 733
und Leidenschaft den Ausdruck so steigern, dafs sein Ton subjektiv und veränderlich wird, schwerlich von vereinigten Sängern vorgetragen worden. Hierauf führt auch die künstliche Verflechtung der grofsen antistrophischen Systeme. Während die kleinen Chorlieder von der Strophe unmittelbar zu der Antistrophe fortgehen, paaren sich die gröfseren nicht immer in unmittelbarer Abfolge der entsprechenden Abtheilungen, sondern häufig tritt ein neues System dazwischen, und indem die strophischen Glieder sich kreuzen und einander durchbrechen, laufen sie gleichsam in bunter Reihe. Diese Technik setzt auch eine symmetrische Gliederung im orchestischen Plan voraus. Die so verschränkten Gruppen machen überdies ihren Endpunkt durch öfteren Refrain kenntlich; dafs aber die Choreuten mit einander im Vortrag antistrophischer Systeme wechselten, darauf deuten noch kommatische Glieder und der Anklang in Wörtern oder Wortreihen, die auf entsprechende Plätze des Systems gestellt sind, und den einfallenden Sängern nach Art unserer Stichwörter einen Wink gaben. Sonst ist das Prinzip, nach welchem die sehr verschiedenen Gesangpartien unter die Personen des Chores vertheilt wurden, unbekannt, und wir besitzen nicht einmal genaue Kenntnifs von zwei wichtigen Formen der Chorlieder, von der Parodos und dem Stasimon. Diese Namen setzen eine dramatische Darstellung in ausgedehntem oder beschränktem Umfang voraus, und mufsten Figuren des Chors bezeichnen, der entweder nach seiner ersten geregelten Aufstellung in der Orchestra grofse Systeme vortrug oder ohne Veränderung der Plätze lebhaft ein bündiges Lied sang. In dieser Erklärung kann man aber wenig mehr als einen äufserlichen Unterschied erblicken, wodurch weder der innere Charakter beider Formen noch ihr thatsächlicher Gebrauch bestimmt wird; selbst wenn kein sicherer Beleg für diejenige Parodos sich fände, die wie man bisweilen annahm spät nach vollständiger Zusammenordnung eines Chors eingetreten wäre. Ebenso wenig sind aber die Alten über den Sprachgebrauch mit einander im Einklang; doch läfst uns alles glauben dafs das Stasimon einem getheilten Chor oder einer aus dem Gan-

zen erlesenen Gruppe gehört und ein pathetischer Ergufs von Gefühlen und Betrachtungen in freieren Metra war, dagegen sämtliche Choreuten in abgemessener Reihenfolge bei
734 der Parodos mitwirkten und in umfassenden antistrophischen Systemen mit lebhafter Orchestik, wie der Geist des ursprünglichen Festchores forderte, die religiöse Stimmung des sich sammelnden Gemüths aussprachen.

2. Eine zusammenhängende Schilderung der drei in der Tragödie vereinten Schwesterkünste gibt mit praktischer Einsicht Genelli im 6. Abschnitt seines Theaters zu Athen, über den Vortrag, p. 105—157. wo der Verfasser vom philologischen Wissen weniger abhängig ist und mehr auf seinem Felde sich bewegt. Die vorzüglichsten Thatsachen hebt in popularer Auffassung Müller LG. II. 65—76. hervor, ohne doch in dieser Summe stets bemerklich zu machen, was auf blofser Hypothese beruht oder auch zu gar keiner Evidenz sich bringen läfst. Offenbar leidet kein anderes Kapitel der Dramaturgie an mehr Lücken und leeren Stellen; die Nachrichten der Alten sind gering und selten aus sinnlicher Anschauung hervorgegangen; das meiste verdankt man hier den neueren Leistungen in Metrik und kritischer Behandlung der melischen Partien. Erst hiedurch hat man ein besseres Verständnifs der starken Differenz erlangt, welche zwischen der Pindarischen oder chorischen und der dramatischen Lyrik bestand; man sieht dafs die tragische Rhythmopöie auf Mannichfaltigheit und eklektischen Tonsatz, nicht auf einen breiten Umfang in langen, durch strenges Gesetz sich ausgleichenden Versen einging. Vgl. Böckh *de metr. Pind.* p. 198.

Orchestik, ein den Antiquitäten zugehöriges Kapitel: das Material welches die Nomenklatur bei Pollux IV. c. 14. zusammenhäuft, nützt zur Auffassung dramatischer Tänze wenig, mag aber noch am meisten auf die Komödie passen. Die hier übliche Terminologie geben mit wenigen Worten Lucian. *de Saltat.* 22. 26. Ammon. v. *Κόρδαξ*, Ath. XIV. p. 630. u. a. bei E. v. Leutsch Metrik p. 384. fg. 399. fg. Aus den knappen Beschreibungen zieht man nur wenige charakteristische Züge, noch weniger genügen sie um ein bestimmtes Bild der dramatischen Tänze zu geben: so von der Sikinnis, wofür Wieseler Satyrspiel p. 624. ff. nicht fördert. Gesetzgeber des tragischen Tanzes (auf den Grundlagen der anerkannten sittlichen *ἐμμέλεια*, Plat. *Legg.* VII. p. 816.) war Aeschylus, der Erfinder des alterthümlichen, späterhin altväterisch gescholtenen Ballets. Aus der Hauptstelle Ath. I. p. 21. E. gehört hieher: *καὶ πολλὰ σχήματα ὀρχηστικὰ αὐτὸς ἐξευρίσκων ἀνεδίδου τοῖς χορευταῖς.* Χα-

μαιλέων γοῦν πρῶτον αὐτόν φησι σχηματίσαι τοὺς χοροὺς ὀρχηστοδιδασκάλοις οὐ χρησάμενον, ἀλλὰ καὶ αὐτὸν τοῖς χοροῖς τὰ σχήματα ποιοῦντα τῶν ὀρχήσεων. Dann p. 22. A. von der meisterhaften Kunst seines Tänzers Telestes, ὥςτε ἐν τῷ ὀρχεῖσθαι τοὺς Ἑπτὰ ἐπὶ Θήβας φανερὰ ποιῆσαι τὰ πράγματα δι' ὀρχήσεως. Dieser mufs also neben oder nach dem ersten Chorliede der Septem ein Hyporchem ausgeführt haben: ungefähr wie das episodische Ballet am Schlufs von Aristophanes Wespen. Mit dem chorischen Gesang waren wol solche Tänze verfloch- 735
ten wie bei Soph. *Trach.* 205—224. (Schol. 217. ἐν δὲ τῷ ταῦτα λέγειν ὀρχοῦνται ὑπὸ χαρᾶς) *Ai.* 693—718. Entsprechend wird der Kordax im Rausch der Lustigkeit *Pac.* 322. ff. getanzt; und mit ihm pflegten dürftige Komiker auch ihre leeren Räume zu stopfen oder die geschmacklose Lachlust zu befriedigen, οὐδὲ κόρδαχ' εἵλκυσεν Arist. *Nub.* 536. Alle lebhaften Tänze gehörten in die Orchestra; so gewaltsame Bewegungen aber wie die Eumeniden beim ersten Auftreten und Io mit heftig gewundenen Sprüngen im Prometheus ausführten, gingen über diese Schranke hinaus, und lassen glauben dafs die Orchestik der älteren Tragödie nicht völlig vom eigentlichen Scenenraum ausgeschlossen war.

Instrumentalmusik wird bei Balleten und ausdruckvollen Tänzen erwartet; aber nichts berechtigt mit Genelli die symphonirende Begleitung für unzertrennlich von allem wirklichen Gesang zu halten. Das Gegentheil nahm Forkel Gesch. d. Musik I. 413. an, dafs den dramatischen Instrumenten nur ein untergeordneter Platz zukam. Als einen jüngeren, wider die alte Zucht und Bestimmung der Musik eingedrungenen Luxus erwähnt Plut. *de mus.* p. 1140. D. τὴν θεατρικὴν μοῦσαν, wo blofs an Aufführungen des dramatisirten Dithyrambus zu denken ist; in welchem Verhältnifs lange Zeit die Flöte zum selbständigen Gedicht stand, erhellt aus demselben p. 1141. D. und noch besser aus einer Aeufserung des Pratinas *ap. Ath.* XIV. p. 617. D. Dieses Instrument erwähnt hier Pollux IV, 82. ὑποθεάτρους δὲ αὐλοὺς τοὺς ἐπὶ τοῖς νόμοις τοῖς αὐλητικοῖς ἐκάλεσαν. Aristot. *Probl.* 19, 9. (coll. 43.) Διὰ τί ἥδιον τῆς μονῳδίας ἀκούομεν, ἐάν τις πρὸς αὐλὸν ἢ λύραν ᾄδῃ; Dagegen deutet Xenoph. *Conviv.* 6, 3. ὥςπερ Νικόστρατος ὁ ὑποκριτὴς τετράμετρα πρὸς τὸν αὐλὸν κατέλεγεν, auf einen Vortrag aufserhalb der Scene. Zuletzt bezeugen Dichterstellen und Scholien des Aristophanes (*Schol. Ran.* 1295. cf. *intt. Av.* 222.) ein hinter der Scene verstecktes Flötenspiel im διαύλιον, ferner die Sitte der Kritiker, jedes musikalische Zwischenspiel durch eine παρεπιγραφὴ anzudeuten. Ein gleiches wird in MSS. bei Eurip. Cycl. 483. angemerkt. Neuere wollten auch den Flötenspielern ihren Platz anweisen; nur war ihnen zweifelhaft auf welchem Fleck der

Thymele. ' Mit dieser Frage beschäftigt sich namentlich Wieseler *Advers. in Aesch. et Arist.* p. 70. sq. und d. Satyrspiel p. 604. ff. Er schliefst mit dem Resultat dafs der dramatische Chor nur einen Flötenspieler hatte. Diesen erwähnt auch Schol. Arist. *Vesp.* 580. er habe nemlich beim Schlufs den abgehenden Chor angeführt.

Musikalischer Stil: seine Geschichte reicht vom Uebergewicht des musikalischen Elements (Phrynichus, Aristot. *Probl.* 19, 31.) bis zur Herrschaft des Dialogs und der Solopartien durch Euripides; in der Mitte lag die Kunst des Aeschylus. Was Heraclides Ponticus mit seinen musikalischen Büchern *περὶ τῶν παρ' Εὐριπίδῃ καὶ Σοφοκλεῖ* Diog. Laert. V, 87. bezweckte bleibt ungewifs. Das eklektische Verfahren gewährte den Tragikern eine mannichfaltige Praxis und Lebhaftigkeit in Uebergängen, aber innerhalb desselben Systems folgten sie stets der einen Melodie. Richtig Genelli p. 112. „Das Zusammensingen bestand bei den Griechen lediglich in Symphonie
736 und Antiphonie; ersteres wenn die Stimmen eine und dieselbe Oktave behaupteten, das andere wenn die eine um eine oder zwei Oktaven von der anderen abstand; immer aber sangen sie Note um Note die gleiche Melodie." Es wäre daher den späteren Zeiten nicht unmöglich gewesen die lyrischen Partien kunstgerecht zu singen, aber man fühlte wenig Neigung das alte Drama vollständig auf der Bühne darzustellen, sondern begnügte sich wie Dio sagt (oben p. 73.) mit dem festen Bestand des dramatischen Körpers oder den iambischen Theilen; nicht als ob (wie Volkmann *in Plut. de mus.* p. 66. aus Mifsverständnifs des Dio dachte) das musikalische Verständnifs schon damals zugleich mit den Noten untergegangen wäre. Auf eine so gemäfsigte Mischung der Harmonien bezog sich keineswegs die Klage, von den Theatern her sei die Musik grausam verdorben worden, so dafs man sich kaum ihrer ursprünglichen Gestalt und Majestät erinnern könne (Plato *Legg.* III. p. 700. Aristox. *ap. Ath.* XIV. p. 632.): denn die Klage ging auf die schnörkelhafte Musik der letzten Dithyrambiker. Die Grundlage war *δωριστί*, ein voller Ausdruck des *ἦθος ἀνδρεῖον*, zugleich des tiefen Pathos (*καὶ μέντοι ὅτι καὶ τραγικοὶ οἶκτοι ποτὲ ἐπὶ τοῦ Δωρίου τρόπου ἐμελῳδήθησαν* Plut. *de mus.* p. 1136. f.); seinen Grundton vernimmt man noch in der Verbindung zweiter Epitriten mit Daktylen in Prometheus und Medea, Böckh über d. krit. Behandl. d. Pind. Ged. p. 280. fg. *Λυδιστὶ* läfst sich nicht aus Cratin. *ap. Ath.* XIV. p. 638. F. folgern; aber die Arie des Eumelus in *E. Alc.* 393. sqq. mochte Lydischen Tonsatz haben; *μιξολυδιστὶ* steht fest durch Plut. l. l. p. 1136. D. *Ἀριστόξενος δέ φησι Σαπφὼ πρώτην εὕρασθαι τὴν μιξολυδιστί, παρ' ἧς τοὺς τραγῳδιοποιοὺς μαθεῖν. λαβόντας γοῦν αὐτοὺς συζεῦξαι τῇ δωριστί.* Die ältere *Ἰαστὶ* war kräftig und

streng, διὸ καὶ τῇ τραγῳδίᾳ προςφιλὴς ἡ ἁρμονία Heraclid. *ap. Ath.* XIV. p. 625. B. womit zu verbinden Plut. p. 1137. A. Ὑποδωριστὶ kam ebenso wenig als ὑποφρυγιστὶ in Chören vor, sondern beides taugte blofs für die schwunghaften Arien ἀπὸ σκηνῆς, Aristot. *Probl.* 19, 30. 48. Die zwischen Melodie und syllabischer Recitation durch Einmischung von Kürzen und Auflösungen vermittelnden Formen der καταλογὴ und παρακαταλογή, das Werk des Archilochus (Th. I. p. 314.), wurden nach *Probl.* 19, 6. gleichfalls von der Tragödie gebraucht, wo Anomalie und Wechsel der Rhythmen eintraten; über die Parakataloge hat zuerst Hermann *El. D. M.* II, 22. einen leitenden Gesichtspunkt aufgestellt. Gegenüber steht der ὄρθιος νόμος, der zur Flöte vorgetragen wurde, derselbe worin Kasandra beim Aeschylus ihr wehmüthigstes Lied singt: und diesen schwunghaften Nomos hatten die Alten eben im Aeschylus beobachtet, Schol. Arist. *Ran.* 1315. Dafs Phrynichus und Aeschylus sich des Chromas enthielten sagt Plut. p. 1137. E. Letzteres darf man in den Arien des Phrygiers im Orestes suchen. Agathon scheint im Geiste der modernen Musik zuerst viele Schnörkel verbraucht zu haben.

Vortrag bestimmter Rollen, ῥῆσις, Belege bei C. F. Hermann in *Luc. de conscr. hist.* p. 6. Der Sinn jenes Wortes war aber nicht auf *declamatio perpetua iambico numero conscripta* beschränkt, sondern er umfafst jede glänzende Partie, namentlich des Protagonisten. Allgemein Themistius p. 382. Θέσπις δὲ ῥῆσίν τε καὶ πρόλογον ἐξεῦρεν, was nicht den Dialog angeht, sondern auf den Text mit Ausschlufs des chorischen Theils zu beziehen ist. Als ein bestimmter Abschnitt erscheint bei Phrynichus *Segu.* p. 26. Ἀγγελικὴ ῥῆσις. αἱ τῶν ἀγγέλων ἐν ταῖς 737
τραγῳδίαις ῥήσεις: und auf diese Notiz hat man in gewissen grammatischen Problemen einiges gebaut, s. Herm. *El. D. M.* p. 52. Vermuthlich läfst sich hier blofs an die Erfindung des Aeschylus denken, nach dessen Vorgang man Boten (ἄγγελοι, ἐξάγγελοι, Valck. *in Hipp.* 776.) für einen längeren Bericht über Ereignisse, die nicht darstellbar oder auf der Bühne widerwärtig gewesen wären, zur Vorbereitung auf einen neuen Akt oder die Katastrophe benutzte. Ihr Vortrag war zwar einfach, doch forderten manche pathetische Stellen einen in Deklamation geübten Mann: ein solcher mochte der von Xenophon genannte Nikostratos sein, auf den ein komischer Trimeter sich bezog, *Com. Gr.* V. p. 365. Prov. Coisl. 124. ἦν γὰρ ὁ Νικόστρατος ὑποκριτὴς τραγικὸς ἄριστος, καὶ μάλιστα ἐν ταῖς τῶν ἀγγέλων ἐξαγγελίαις. Alles wesentliche lag offenbar im Organismus des Dialogs durch die drei Schauspieler: Details bei Schöll Sophokles p. 51. ff. Hier steht den Beobachtungen über Glie-

derung (*κῶλα*) und Interpunktion der dialogischen Rede, welche mitten im Verse so vielfach abbricht und wechselt, wie schon p. 203. erinnert worden, ein weiter Spielraum offen. Ein Beitrag das Programm von Wilms *De personarum mutatione ... in versibus dialogicis usurpata*, Düsseld. 1855. Den stärksten Wechsel der Personen in derselben Zeile hat Aristophanes, ihm zunächst Euripides, auch gebietet die alte Komödie über eine gröfsere Zahl von Versmafsen, und sie mufs vor anderen in kleinen raschen Absätzen (*κόμματα*) reden lassen. Diese Lebhaftigkeit in den Uebergängen ist bisweilen ein Anlafs die Caesur des Verses weniger streng zu beobachten: der eigenthümlichste, vielfach angezweifelte Beleg ist in einer späten Arbeit des Sophokles *Philoct.* 1402. *Εἰ δοκεῖ στείχωμεν. Ὦ γενναῖον εἰρηκὼς ἔπος.* Mit welcher Freiheit besonders dieser Tragiker den Satz gliedert, das zeigt unter anderem seine Neigung am Schlufs des Trimeters zu elidiren, und zwar nach einer gröfseren Interpunktion, einmal *Oed. C.* 1164. auch vor einer solchen: Stellen Herm. *Opusc.* I. p. 143. sq.

Ueber den Wendepunkt im strengen Bau des Trimeters Hermann *El. D. M.* p. 123. sq. Uebersicht der Metra: *Metra Aesch. Soph. et Eurip. descr. a* G. Dindorfio, Ox. 1842.

Der *κόμμοι* und *τὰ ἀπὸ σκηνῆς* gedenkt mit halben Worten Aristot. *Poet.* 12. in einem Kapitel das aus losen Excerpten gebildet wird. Von letzteren steht in *Probl.* 19, 15. (cf. 30.) die nur mit Ausnahmen wahre Bemerkung, sie seien ihrer mimischen Natur wegen nicht antistrophisch, *ὁ μὲν γὰρ ὑποκριτὴς ἀγωνιστὴς καὶ μιμητής.* Das älteste Beispiel der an Euripides (p. 861. 1. Aufl.) bitter gerügten Monodien gibt Io im Prometheus.

Ueber den Chor: Heeren *de chori Gr. tragici natura et indole*, *Gott.* 1784. 4. wiederholt in Seebode *Miscell. crit.* I. 593. sqq. Ergänzend Ilgen *chorus Graecorum tragicus qualis fuerit* (1785.), *Opusc.* I. n. 2. Schiller über den Gebrauch des Chors in der Tragödie, vor seiner Braut von Messina, stellt dem Chor die Aufgabe, dafs er über die Handlung sich erheben, sie reinigen und in ihr das Gleichgewicht herstellen solle. Nach ihm haben mehrere Theoretiker einen verwandten Standpunkt des Chors angenommen und ihn denjenigen Bestandtheil der alten Tragödie genannt, welcher mitten in der Entzweiung das Prinzip der Einheit erhalte: so Süvern über d. hist. Charakter d. Dr. p. 103. 137. ff. und schärfer Hegel Aesthetik III. 547. ff. In der oft angewandten Formel des letzteren wird der Chor ein Sprecher für das unparteiische Volksbewufstsein, er steht allein auf dem substanziellen Boden des sittlichen Lebens und spricht sein Urtheil nur theoretisch, ohne dafs er doch in eine mü-

fsig reflektirende Person sich verliert. Diese Formel genügt ohne Zweifel mehr als die Schlegelsche „der idealisirte Zuschauer,“ und ist historisch wahrer als die von Solger in der Beurtheilung Schlegels versuchte Definition (Nachgel. Schr. II. p. 524.) p. 98. „Indem in den Hauptpersonen das einzele untergeht, steht in dem Chore die Gattung als Abbild der bleibenden Weltgesetze da, in welchem alle Widersprüche vermittelt sind und einander nicht zerstören, sondern durch ihr Gleichgewicht erhalten.“ Kaum zwei Stücke des Sophokles lassen ohne zu grofsen Zwang mit einer so hoch geschraubten Abstraktion sich vereinigen. Ueberdies ist man in allen solchen Definitionen stillschweigend an Aeschylus vorüber gegangen: von seinem Chor s. Blümner Schicksalsidee p. 106. ff. und Welcker Tril. p. 495. fg. Auf die Praxis des Sophokles beziehen 738
sich die meisten Urtheile des Alterthums, wie des Horaz nach Aristot. *Probl.* 19, 48. *ἔστι γὰρ ὁ χορὸς κηδευτὴς ἄπρακτος· εὔνοιαν γὰρ μόνον παρέχεται οἷς πάρεστιν.* Weit schärfer lauten die wenigen Worte, welche hierüber die Poetik c. 18. f. hat: *καὶ τὸν χορὸν δὲ ἕνα δεῖ ὑπολαβεῖν τῶν ὑποκριτῶν καὶ μόριον εἶναι τοῦ ὅλου καὶ συναγωνίζεσθαι, μὴ ὥςπερ Εὐριπίδης, ἀλλ' ὥςπερ Σοφοκλῆς.* Man hätte besser gethan anzuerkennen dafs Sophokles unter Umständen den zweckmäfsigsten wenn auch nicht immer fruchtbarsten Gebrauch vom Chore macht; dafs ferner die Bedeutung des Chors bei längerem Fortschreiten der dramatischen Kunst fortwährend verlor, bis zuletzt sein Platz im Organismus des Gedichts beliebig und er selbst ein Ueberflufs wurde. Doch sogar dann zog der Chor nicht überall von der Handlung sich zurück, sondern er begleitet jeden Absatz, jede die Humanität erregende Wendung derselben rathend, tröstend oder warnend; nur läfst ihn Sophokles unberührt von den Leidenschaften der Hauptpersonen. Offenbar hat er seinen Zweck am vollständigsten erfüllt, als er den Anfängen des Dramas näher stand und den ideellen Kern desselben in sich schlofs. Ist er aber schon den jüngeren Tragikern lästig und überhängend erschienen, wieviel weniger kann jetzt darüber ein Zweifel sein, dafs er für die moderne Tragödie nicht pafst; denn erstlich lag ihr Beginn niemals in Chorgesängen, dann aber ist ihr Wesen subjektiv und ihr Gebiet die Welt der Innerlichkeit, worin Leidenschaften und Charaktere wirken. Lyrischer Vortrag oder Form der Melik: Lachmann *de choricis systematis tragicorum Gr. Berol.* 1819. *De mensura tragoediarum ib.* 1822. Zwei Schriften voll des verschwendeten Fleifses, um die gesamten Chorlieder in die Siebenzahl zu zwängen. Vor allen hat Hermann zur richtigen Auffassung dieser ganzen Technik geleitet, und nicht nur die Verhältnisse der Metra zu den Choreuten sondern auch die Gliederung der

Chorlieder, ihre Responsion und die Mittel zur Auffindung derselben bestimmt: *in Arist. Poet.* p. 132. sqq. *El. D. M.* p. 718. sqq., gelegentlich über Müllers Eumeniden und in seinen Ausgaben. Einzele Punkte sind sorgfältig ausgeführt von Bamberger *de carminibus Aeschyleis a partibus chori cantatis*, Marb. 1832. 8. Enger *de Aeschyliis antistrophicorum responsionibus, Vratisl.* 1836. 8. *De responsionum ap. Aristophanem ratione*, *ib.* 1839. 4. Böckh *Prooem. schol. aest. Berol.* 1843. Aeufsere Merkmale welche die Responsion und entsprechende Stellen derselben andeuteten, bestehen namentlich im Refrain, den die ältere Tragödie vielfach bis zur Wiederholung ganzer Verse benutzt, in der Interpunktion (Beleg bei Hermann Eumen. p. 38. fg.), in der Wiederkehr desselben Wortes an gleicher Stelle, Seidl. *de V. dochm.* p. 347. u. a. Sonst läfst sich viel eher was dem Koryphaeus zukommt als die Symmetrie und das Prinzip herausfinden, nach welchem die Gesangstücke vertheilt, wieweit sie von einem oder mehreren Choreuten vorgetragen wurden. Schon Tyrwhitt sah dafs aufserhalb des Gesanges niemals der Gesamtchor spreche; vergeblich sucht Fr. Heimsoeth Vom Vortrage des Chores in den Griech. Dramen, Bonn 1841. die Reden des Koryphaeus auf sämtliche Choreuten zu übertragen. Die feierliche Deklamation von vier trochäischen Tetrametern durch alle Personen des Chores *Perss.* 154. ist eine der einfachsten Ausnahmen. Auch Halbchöre, die man sonst freigebig anbrachte, finden
730 so leicht keinen Glauben; selbst die διχορία (Pollux IV, 107.) welche gegen den Schlufs der Aeschylischen *Supplices* und *S. Th.* sowie bei Soph. *Ai.* 866. eintritt, gestattet einen Wechsel der Personen. Ein voll- oder mehrstimmiger Gesang pafst ohnehin nicht auf jeden Text, eine durchgeführte musikalische Komposition hätte die nur zu schwierigen, oft dunklen melischen Gedichte völlig der Auffassung sogar des geübtesten Publikums entzogen (was auch Hegel Aesthetik III. 517. nicht unbemerkt läfst); und man hatte nur die Wahl zwischen einer gesangähnlichen Recitation oder einer mehr für den jüngsten Dithyrambos als für die Tragödie geeigneten melodramatischen Musik, mit der man die Wiederaufführungen der Antigone und Medea verzierte. Was in Anapästen und aufser dem Dorismus geschrieben ist, ging nicht über eine mäfsig gesteigerte Deklamation hinaus; ein gleiches gilt von den *systemata* ἐξ ὁμοίων, wie den *ionici*; Dochmien sind wegen ihres leidenschaftlichen und wandelbaren Charakters anerkannt von einzelen gesungen worden. Die Scholiasten (wie *in Aesch. S. Th.* 94. *Eum.* 139.) erwähnen zuweilen dafs gewisse Verse einzelen Choreuten gehörten oder κομματικῶς vorgetragen seien. Ferner konnten die Epoden der Tragödie, wenn man auf ihren Inhalt sieht, blofs einzelen Sängern zukommen.

Endlich macht keine geringe Schwierigkeit die Bestimmung über Parodos und Stasima. Diese Namen erschöpfen zwar nicht alle chorische Melik (von dem rauschenden monostrophischen Liedchen Soph. *Trach.* 205. sqq. sagen die Scholien, *τὸ γὰρ μελύδριον οὐκ ἔστι στάσιμον, ἀλλ' ὑπὸ τῆς ἡδονῆς ὀρχοῦνται*), aber sie dürfen wol den Kern derselben bezeichnen. Hauptstellen sind Aristot. *Poet.* 12. *χορικοῦ δὲ πάροδος μὲν ἡ πρώτη λέξις ὅλου χοροῦ· στάσιμον δὲ μέλος χοροῦ τὸ ἄνευ ἀναπαίστου καὶ τροχαίου*, ferner Euklides in *Cram. Anecd. Par.* I. p. 8. und mit einer reichen Terminologie Schol. Arist. *Vesp.* 270. Bei mehreren Grammatikern gilt ohne weiteres das erste Chorlied eines Dramas (z. B. der Eingang zum zweiten Alkmaeon des Euripides) als Parodos, auch wenn das Lied auf der Scene vorgetragen sein mufs. Man nahm aufserdem eine zweite, sekundäre Parodos unter dem Namen *ἐπιπάροδος* an: Ascherson in s. Diss. p. 27. ff. Ueber diese Definitionen sind die Ansichten verschieden bei Hermann zum Aristoteles und *El. D. M.* III, 22. gegenüber Müller Eumen. p. 88. Rhein. Mus. V. 342. ff. 360. ff. u. a., von denen letzterer durch die Zweideutigkeit des Wortes *πάροδος* getäuscht an den Gesang eines in geordneten Reihen einziehenden Chors dachte. Auch Plutarch redet ungenau, wenn er *Lysand.* 15. den unbedeutenden Wechselgesang zwischen dem Protagonisten und einigen Choreuten in Eur. *El.* 167. eine Parodos nennt, und ebenso wenig ist ihm zu trauen wenn er in gleicher Weise den Gesang Soph. *Oed. C.* 668. bezeichnet. Die Unsicherheit der Nomenklatur zeigt Kock im Posener Progr. 1850. Dieser geht aber noch weiter und greift das zwölfte Kapitel der Poetik, welches anerkannt am unrechten Platz steht, als untergeschoben an; allein es enthält weder falsches noch Widersprüche, sondern einen dürren und aufs knappste Mafs gebrachten Auszug, der gegen Ende noch abreifst. Wiederholt haben über das Wesen und die vorhandenen Exempel der gedachten Chorlieder gehandelt Leop. Schmidt in der akademischen Schrift *de parodi in tragoedia Graeca notione*, Bonn 1855. 4. Nachtrag in Jahrb. f. Philol. Bd. 75. p. 713. ff. und F. Ascherson in d. Diss. *de parodo et epiparodo tragoed. Gr.* Berl. 1856. Schade dafs so mühsame, mit bescheidenem Urtheil angestellte Forschungen zu keinen festen Kriterien geführt, aber auch die poetische und metrische Verfassung der chorischen Poesie nicht tiefer ergründet haben. Sobald man übrigens die Chorlieder exemplifizirt, ist nicht zu vergessen dafs gerade hier die historische Differenz sehr in Betracht kommt und auf die Praxis der jüngeren Tragödie kein Verlafs sein kann. Die grofsartigsten Belege der Parodos mufs natürlich Aeschylus darbieten, da weiterhin die Chorpoesie in stets engere Grenzen zurückweicht, Euripides auch hier die

Technik mit Willkür und nicht im Geiste der alten Rhythmen behandelt. Demnach ergeben sich folgende wesentliche Merkmale. Die Parodos entwickelt den vollen Chor oder in einem Wechsel von Arien und Recitativen die gesamte Kraft des Chores (ὅλου χοροῦ nicht des vollstimmigen sondern des in seinen sämtlichen Mitgliedern organisirten), in mehr oder weniger bedeutendem Umfang, unterstützt von musikalischem Vortrag und von Orchestik, eingeleitet durch Anapästen, nicht
740 leicht durch Trochäen. Sie gestattet Arien mit völlig lyrischem Charakter, wovon ein glänzender Beleg im Agamemnon das Lied v. 164. ff. welches mit einem notirten Fufs oder dem *orthius semantus* anhebt; auch kam, woran Hermann erinnert, nur einer Parodos der Gebrauch der Epodos zu. Ein Stasimon dagegen, das Melos einer στάσις (Arist. *Ran.* 1307.) oder Rotte, bestand in den nicht zu ausgedehnten Gesängen antistrophischer Reihen, mit geringer orchestischer Begleitung, in gemäfsigtem Vortrag aber in rein melischen Formen, die durch andere Metra weder eingeleitet noch unterbrochen wurden. Der klassische Lobgesang auf Athen bei Sophokles Εὐίππου ξένε im *Oed. C.* dürfte der beste Beleg eines Stasimon sein.

2. Charakteristik der drei tragischen Meister.

Meursii *Aesch. Soph. Eurip.* in *Gronov. A. Gr.* T. X. Jacobs in den Nachtr. zu Sulzer II. III. V. Von den Alten gehört hieher Heraclides Ponticus περὶ τῶν τριῶν τραγῳδιοποιῶν Diog. Laert. V, 88. nebst dem oben p. 219. erwähnten Werk. Chrestomathische Sammlungen wie die *Delectus* von Burton, Wakefield u. a. kommen jetzt so wenig in Betracht als der früheste kritische Versuch B. Heath *Notae ad Tragg. vett. Graec.* Ox. 1762. 4. Dagegen verdiente, was hier des Raums wegen nur sich berühren läfst, ausführlich der Gang geschildert und um der philologischen Methode willen zergliedert zu werden, welchen das Studium der Tragiker nahm, seitdem Valckenaer es erweckt, Brunck verbreitet, Porson und vielseitiger Hermann durch Kritik, Metrik und Erforschung des Sprachgebrauchs begründet hatten; wie dann allmälich eine freisinnige Interpretation zur Geltung kam, zuletzt auch die Kunstlehre dieser Gattung und die künstlerische Betrachtung der Dramen ihr Recht empfing. Hier verdient auch der Fortgang und Einflufs der Uebersetzungen, welche von Opitz eröffnet, in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts von Dilettanten wieder aufgenommen (Cholevius Gesch. d. D. Poesie II. p. 114.) und erst bei Sophokles geniefsbar wurden, einen Platz.

117. Leben und Poesie des Aeschylus.

a. Biographische Notiz.

1. Unsere Nachrichten vom Leben des Dichters sind sehr fragmentarisch, und bezeichnen mehr die hervorstechenden Punkte seiner Geschicke, soweit sie die Aufmerksamkeit der Alten erregten, als innere Momente seiner Bildung und dramatischen Thätigkeit. Er war ein Athener, Sohn des Euphorion, aus dem Gau Eleusis und, wenn man dem ganzen Eindruck seiner Persönlichkeit folgt, aus einem edlen, in die Attische Politik mit Wort und That eingreifenden Geschlecht, nach der wahrscheinlichsten Angabe Ol. 63, 4. (525.) geboren; mit den beiden Helden, welche die geschmückte Sage der Rhetorschule bisweilen seine Brüder nennt, mit Cynaegirus und Aminias steht er in keinem erweislichen Zusammenhang. Schon im fünfundzwanzigsten Jahre trat er mit Dramen hervor, anfangs als Nebenbuhler des Satyrdichters Pratinas, besonders aber angeregt durch Phrynichus, welcher die Bahn würdig eröffnet hatte; bis zur Mitte des 5. Jahrhunderts war seine volle Kraft und Reife der tragischen Kunst als einem Lebensberuf geweiht, und nicht nur umgab er diese mit Glanz und Ruhm, sondern er erwarb sich auch das Verdienst den Grund einer Attischen Poesie gelegt und dort den neuen Ideenkreis Athens in den erhabensten Formen entwickelt zu haben. Talent und Studium trafen hier mit schwungvollen Sympathien zusammen, um dieser Gattung einen bedeutenden Erfolg weit über ihre Grenzen hinaus zu sichern. Aeschylus war aber ein schöpferischer Genius, den ausdauernder Fleifs und treue Neigung auf der gewählten Bahn unterstützten, reich an Erfindung und organisirenden Entwürfen, zugleich ein Mann von grofsartigem Geist und überall auf Ideale gerichtet. Ein so begabter und originaler Kopf mufste vom gröfsten Ereignifs der nationalen Geschichte, dem er mitlebend und mitwirkend nahe stand, von den mächtigen Begebenheiten des Perserkampfes bewegt 741
und ungewöhnlich erhoben werden; und man kann nicht zweifeln (p. 19.) dafs in der mannhaften und patriotischen Gesinnung unseres Tragikers etwas vom Grundton der Marathonsieger widertönt. Diese hohen Gedanken haben den

Aeschylus, dessen Blütezeit sie berührten, im innersten Wesen erfüllt, seine Denkkraft entwickelt und den Charakter seiner Poesie bestimmt. Er war aber nicht blofs Zeuge dieser Epoche seiner Nation und Genosse des Aufschwungs, den Athen in Politik und selbständiger Bildung nahm, sondern auch ein wackerer Streiter, der in allen entscheidenden Schlachten des welthistorischen Krieges das Glück hatte mitzuwirken und mehrfach den Ruhm der Tapferkeit bewährte. Bei Marathon empfing er viele Wunden und er nannte sich mit Stolz einen Kämpfer von Marathon; er focht auch in den Schlachten von Artemisium, Salamis und Plataeae; dieses militärische Verdienst wufsten seine Mitbürger dankbar zu schätzen. Weiterhin gegen Ol. 76. begab er sich zum König Hiero von Syrakus, vermuthlich auf Einladung des prachtliebenden Herrschers, welcher die berühmtesten Dichter an seinem Hof versammelte; zur Einweihung der neuen Stadt Aetna, die jener an Stelle des früheren Katana gründen liefs, wurde von ihm ein Lokalstück (*Αἰτναῖαι*) gedichtet, auch das früher gegebene Drama Perser neu bearbeitet auf die Bühne der Hauptstadt gebracht. Er verweilte wie es scheint noch einige Zeit, bevor er zur Rückkehr sich entschlofs; und sollte dort gerade kein namhaftes Werk des Dichters entstanden oder eine Zahl mundartlicher Wörter, woran die Alten erinnern, aus längerem Aufenthalt in Sicilien nicht hervorgegangen sein, so mag ihm doch die Natur der Insel einen nahen Anlafs für eigenthümliche Bilder und Anschauungen geboten haben. Dafs er aber mehrmals Reisen unternahm, darf man wegen der Bedeutung einiger Ereignisse nicht bezweifeln. Kurz vor Hieros Tode (Ol. 78, 2.) stritt er Ol. 77, 4. (468.) mit Sophokles um den Preis, und unter eigenthümlichen Umständen widerfuhr ihm die Kränkung, dem jugendlichen Dichter welcher zum ersten Male die Bühne betrat nachstehen zu müssen. Es ist möglich dafs er durch ein solches Mifsgeschick verstimmt die Heimat verliefs, ebenso möglich dafs er im Siege des Sophokles ein politisches Urtheil der damaligen Volkspartei sah, welche dem Wortführer des alten strengen Geschlechts abhold war; gewifs aber ha-
742 ben Verwickelungen, deren wahre Beschaffenheit das Alter-

thum ebenso wenig als ihre Chronologie genauer kannte, noch entscheidender auf diesen Entschlufs eingewirkt. Zwar klingt alles dürftig oder seltsam, was von verschiedenen Seiten als Grund seiner freiwilligen Entfernung aus Athen bezeichnet wird: einmal der Sturz des alten hölzernen Theaterbaus, während man eines seiner Stücke spielte, dann die furchtbare Erscheinung von funfzig nach einander hereinbrechenden Eumeniden, die bei den zuschauenden Frauen und Jüngeren ein tödtliches Entsetzen verbreitet, auch zur Herabsetzung des Chores auf funfzehn Personen geführt hätten, zuletzt der Verdrufs des Dichters, weil Simonides über ihn mit seiner Elegie auf die vor Marathon gefallenen einen Sieg gewann; diese vorgeblichen Ursachen sind zum Theil aus den Themen der Rhetoren und Deklamatoren geflossen oder so kleinlich und übel ersonnen, dafs sie nicht ernstlich in Betracht kommen. Allein wir hören von zuverläfsigen Gewährsmännern einen Bericht, der offenbar ein triftiges Motiv enthält: Aeschylus habe schon sonst durch Aeufserungen in mehreren Dramen gegen sich einen Verdacht erweckt, und es schien dafs er mehrmals Geheimnisse der Mysterien verrieth und auf weltlichen Boden zog, endlich aber machte das Volk aus einem verwandten Anlafs leidenschaftlich erregt im Theater einen Angriff auf seine Person und nur die Areopagiten retteten ihn aus der Lebensgefahr, denn sie stellten den verfolgten vor ihren Gerichtshof, sprachen ihn aber frei mit Rücksicht entweder auf seine Rechtfertigung oder auf sein anerkanntes Verdienst. Eine solche Mifshelligkeit machte für einige Zeit dem Tragiker und Publikum ein unbefangenes Vernehmen unmöglich, und wir begreifen dafs jener sich bewogen fand augenblicklich die dramatische Laufbahn in Athen aufzugeben. Inzwischen erlangte das späteste seiner uns erhaltenen Werke, die Orestische Trilogie Ol. 80, 2. (458.) einen glänzenden Sieg, und das Zusammentreffen dieses grofsartigen Werkes mit einem wichtigen Zeitpunkt der Attischen Politik, woran Aeschylus den lebhaftesten Antheil nahm und den seine Dichtung wie durch ein lautes Zeugnifs des Patriotismus ins befsere zu wenden bezweckt, berechtigt uns zu glauben dafs er selbst bei der Aufführung mitwirkte. Doch mufs

er bald nach Sicilien zurückgekehrt sein, da bereits Ol. 81, 1. (um 456.) im Alter von 69 Jahren ihn bei Gela der Tod
743 überraschte. Die Geloer ehrten den erlauchten Gast durch ein prächtiges Grabmal; weiterhin verherrlichten die Athener sein Andenken durch ein öffentliches Standbild, auch feierten sie den Vater der Tragödie, indem sie jedem der seine Dramen auf die Bühne bringen wollte den Chor nebst einer Belohnung verliehen, den Kranz aber dem alten Meister als einem fortlebenden weihten. Vielleicht hat dieses Amt der Pietät beigetragen dafs in seiner Familie die Ausübung der tragischen Poesie ein Jahrhundert lang sich vererbte.

1. Biographische Kollektaneen ehemals bei Chamaeleon *περὶ Αἰσχύλου* (Athen.), jetzt im *Βίος Αἰσχύλου*, einer ungleichartigen Reihe von Notizen aus alten Quellen und mit gründlichem Urtheil, durch Robortellus vervollständigt, aber nur im Mediceus rein erhalten: kommentirt von Stanley mit Butlers Zusätzen, wiederholt von Schütz T. V. und von Dindorf vor d. Scholien. Aehnlichen Ursprung hat der kurze Artikel bei Suidas. F. C. Petersen *de Aeschyli vita et fabulis, Havn.* 1814. 8. Hermann *de choro Eumen. Aesch. diss.* II. *Opusc.* II. besonders p. 144. sqq. Lange Progr. Berl. 1832. Kiehl in der Zeitschrift Mnemosyne (Leyden 1852.) I. p. 361. ff.

Das Geburtsjahr beruht auf dem *Marmor Parium*; anderwärts sind die Zahlen verschrieben, auch in *Vita Sophoclis* (Quelle der ehemaligen Interpolation in Schol. Arist. *Ran.* 75.), *ἦν δ' Αἰσχύλου νεώτερος ἔτη δεκαεπτά, Εὐριπίδου δὲ παλαιότερος εἴκοσι τέσσαρα*, wo selbst die Umstellung der Zahlen zu keiner Uebereinstimmung führt, da noch kurz vorher des Sophokles Geburtsjahr in Ol. 71, 2. gesetzt wird. Erfindungen des Dichters: unter anderen Zeugnissen nach Ath. I. p. 21. F. *Ἀριστοφάνης — ποιεῖ αὐτὸν Αἰσχύλον λέγοντα· τοῖσι χοροῖς αὐτὸς τὰ σχήματ' ἐποίουν.* Wettstreit mit Choerilus und Pratinas Ol. 70. Suid. v. *Πρατίνας.* Theilnahme an den Schlachten des Perserkriegs, Ion im *Schol. Med. Perss.* 429. *Marm. Par. Ep.* 49. (63.) Pausan. I, 21. 14. Vielleicht den Ausdruck eines Komikers gibt Photius v. *Μαραθώνιον ποίημα. Αἰσχύλος*: dafs man aber diese Wendung unter die Fragmente des Tragikers (398.) aufnahm ist überraschend. Erster tragischer Sieg Ol. 73, 4. nach *Marm. Par. Ep.* 51. (65.) Wettstreit mit Simonides um die Elegie, *Vita*; von des Dichters Elegien II. 1. p. 483. Sicilische Reisen (Hypothesen Welcker Tril. p. 516. ff.) und Aufenthalt des Dichters in der Insel: allgemein Plut. *de exil.* p. 604. E. und Paus. I, 2. *καὶ ἐς Συρακούσας πρὸς Ἱέρωνα Αἰσχύλος καὶ Σιμωνίδης*

ἐστάλησαν. Hiero König von Syrakus Ol. 75, 3.—78, 2. Gründung von Aetna Ol. 76, 1. Lokalstück *Αἰτναῖαι* mit eigenthümlicher Sicilischer Fabel (woraus der seltsame Ausdruck bei Macrob. V, 19. *Aeschylus tragicus vir utique Siculus* kaum sich erklären läſst): Schneidewin im Rhein. Mus. N. F. III. 1. der mit Recht die Beobachtung Ath. IX. p. 402. (vgl. Eust. in *Od.* p. 1872.) einschränken heiſst, *ὅτι δὲ Αἰσχύλος διατρίψας ἐν Σικελίᾳ πολλαῖς κέχρηται φωναῖς Σικελικαῖς οὐδὲν θαυμαστόν.* S. Bergk in Zeitschr. f. Alt. 1835. p. 952. ff. Sollte nun auch nur ein kleiner Theil der Glossen, an denen Aeschylus reich ist, dorther stammen, so weist doch eine Reihe von Bildern aus dem Fischfang, welche die seltsame Muthmaſsung Blomf. *gl. Perss.* 430. veranlaſsten, daſs der ernste Tragiker selbst ein fleiſsiger Angler war, auf längeren Aufenthalt am Meere; vielleicht auch (um die minder bekannten *Δικτυουλκοὶ* zu übergehen) Plan
und Einzelheiten des *Γλαῦκος Πόντιος*, der zur Trilogie der 744
an Hieros Hofe gespielten Perser gehörte. Die Zeit dieser Trilogie (Ol. 76, 4.) paſst ebenso sehr als die Tradition von einer doppelten Recension. Schol. Arist. *Ran.* 1060. *δοκοῦσι δὲ οὗτοι οἱ Πέρσαι ὑπὸ τοῦ Αἰσχύλου δεδιδάχθαι ἐν Συρακούσαις, σπουδάσαντος Ἱέρωνος, ὥς φησιν Ἐρατοσθένης ἐν γ' περὶ κωμῳδιῶν.* Und die Notiz am Schluſs der *Vita* im *Mediceus*: *φασὶν ὑπὸ Ἱέρωνος ἀξιωθέντα ἀναδιδάξαι τοὺς Πέρσας ἐν Σικελίᾳ λίαν εὐδοκιμεῖν.* Die wiederholte Darstellung der Perser fand daher in Sicilien bei Hiero statt; wieweit die Diaskeue sich erstreckte sagt niemand, die Spuren einer abweichenden Recension des Textes (Herm. *Opp.* II. p. 84. vgl. Welcker Trag. p. 41. fg.) führen nicht weit, und so bleibt diese Nachricht unfruchtbar. Auſserdem liegt die Vermuthung nahe, daſs die Weissagung von einem künftigen Ausbruch des Aetna (mit Bezug auf das Ereigniſs Ol. 75, 2.) in *Prom.* 367—72. wo sie überhängt und mit unnöthiger Malerei die Rede verlängert, auf Sicilischem Boden entstand und auch auf dortige Hörer berechnet war. Wettstreit mit Sophokles, Plut. *Cim.* 8. *Marm. Par.* Daſs er nach diesem Ereigniſs nicht zu lange in Athen blieb, sagt Plutarch in den Schluſsworten: *νικήσαντος δὲ τοῦ Σοφοκλέους λέγεται τὸν Αἰσχύλον, περιπαθῆ γενόμενον καὶ βαρέως ἐνεγκόντα, χρόνον οὐ πολὺν Ἀθήνησι διαγαγεῖν, εἶτ' οἴχεσθαι δι' ὀργὴν εἰς Σικελίαν, ὅπου καὶ τελευτήσας περὶ Γέλαν τέθαπται.* Nach der Farbe des Ausdrucks sollte man glauben daſs Aeschylus den Hiero, dessen Tod kurz darauf in Ol. 78, 2. fiel, nicht mehr lebend antraf und sofort nach Gela zog. Auf das Miſsverhältniſs zwischen ihm und seinem politisch oder ästhetisch entfremdeten Publikum spielt Aristophanes *Ran.* 820. an, *οὔτε γὰρ Ἀθηναίοισι συνέβαιν' Αἰσχύλος*, und manche bittere Erfahrung setzt das Wort voraus, Ath. VIII. p. 348. E. *χρόνῳ*

τὰς τραγῳδίας ἀνατιθέναι. Die letzte Kollision mit Athen mufs nothwendig hinter den Sieg der Orestie Ol. 80, 2. fallen: cf. Herm. II. pp. 154. 163. Die meisten Gewährsmänner bezeugen entweder die durch Schulchrien verschönerte Klage, welche durch die Eumeniden man weifs nicht wie veranlafst worden (*ὁ Αἰσχύλος ἐπὶ ταῖς Εὐμενίσι κρινόμενος* Apsines *in Rhett. Gr.* IX. 478.), oder den Prozefs wegen Verraths an den Mysterien, den Aelian *V. H.* V, 19. durch rhetorische Färbung verwässert. Klar ist die Anspielung auf dieses berühmt gewordene Ereignifs bei Aristot. *Eth.* III, 2. *ὃ δὲ πράττει, ἀγνοήσειεν ἄν τις, οἷον λέγοντές φασιν ἐκπεσεῖν αὐτούς, ἢ οὐκ εἰδέναι ὅτι ἀπόρρητα ἦν, ὥςπερ Αἰσχύλος τὰ μυστικά.* Aber die Erläuterungen von Eustratius (bei Herm. p. 164.), der aus Heraklides schöpfte, und Clem. Alex. *Strom.* II. p. 166. f. sind nur Kombinationen und Vermuthungen, wie Schneidewin Philol. III. 367. fg. wahrscheinlich macht. In den Schol. Arist. *Ran.* 913. wo man eine Beziehung der Art suchen könnte, fehlt jeder Wink. Ueber die
745 Deutung des Prozesses s. p. 186. Seinen Tod bei Gela erzählen märchenhaft zuerst Sotades *Stob.* S. 98, 9. dann in Verbindung mit einem Orakelspruch die Vita und Suid. Plin. Val. Max. und Aelian. *N. A.* VII, 16. Hierüber die Erörterung von Welcker Rh. Mus. *N. F.* VII. p. 139. ff. Es ist aber leichter die Fabel zu merken als den Anlafs zur fabelhaften Einkleidung festzustellen; man hat sich in phantastischen Kombinationen (wie Teuffel *ib.* IX. p. 148. ff.) erschöpft, ohne das Symbol, ein Adler die Schildkröte packend, das wie man meint gemifsdeutete Anathem auf dem Grabdenkmal, oder die Vorstellung wahrscheinlich zu machen, woraus ein solches Geschichtchen hervorgehen konnte. Nichts als einen plastischen Ausdruck derselben Fabel gibt die Paste der Stoschischen Sammlung, worin Göttling im Ien. Progr. 1854. des Dichters Apotheose sah. Das von ihm selbst verfafste Epitaphium erwähnen Vita und Ath. XIV. p. 627. D. Zeit des Todes, *Chron. Par. Ep.* 74. Anerkennung nach dem Tode, Schol. Arist. *Ach.* 10. *τιμῆς δὲ μεγίστης ἔτυχε παρὰ Ἀθηναίοις ὁ Αἰσχύλος, καὶ μόνου αὐτοῦ τὰ δράματα ψηφίσματι κοινῷ καὶ μετὰ θάνατον ἐδιδάσκετο*, übereinstimmend mit Vita und Philostr. *V. Ap.* VI, 11. Aus oberflächlicher Auffassung von *δράματα διεσκευασμένα* stammt das Mifsverständnifs Quintil. X, 1, 66. — ***sed rudis in plerisque et incompositus: propter quod correctas eius fabulas in certamen deferre posterioribus poetis Athenienses permisere, suntque eo modo multi coronati.*** Kaum glaublich ist die Notiz Schol. Arist. *Nub.* 1367. *μυρρίνης γὰρ κλάδον κατέχοντες ᾖδον τὰ Αἰσχύλου.* Ganz allgemein lautet Gerytad. fr. 7. *ἐν τοῖσι συνδείπνοις ἐπαινῶν Αἰσχύλον.* Dekret des Lykurg, pp. 27. 110. Familie des Dichters, pp. 29. 51. Eigenthümliche Büste im *Museo*

Capitolino, *Monum. dell' Inst. Arch.* 1849. *Vol.* V. *Tav.* 4. Die Hand der Schauspieler erkennt man noch jetzt an manchen Interpolationen und Flickversen, worunter 6 Trimeter in *S. Th.* (Anm. bei 3, 2.) hervorstechen. Erheblicher sind längere, rhetorisch gefärbte Nachträge desselben Ursprungs, welche Dindorf in der Vorrede seiner *ed. tert.* p. 44. ff. nachwies: in *Choeph.* 993—1004. zwölf weder dem Sprecher noch dem Dichter ziemende Verse; daselbst drei nutzlos breite 712—14. und Eum. 686—693. acht (nicht ganze 17.) mit dem Stichwort σέβας, wo die Rede den Fortschritt ἀστῶν φόβος δὲ σ. begehrt, indem Aeschylus episodisch eine mafsvolle Politik empfiehlt.

b. Kunst des Aeschylus.

2. Niemand unter allen Zeugen des Perserkrieges athmet die Zeiten jener ersten schönen Begeisterung, die das Bewufstsein Hellenischer Nationalität zum Gemeingut erhob und vor anderen Athen mit neuer sittlicher Kraft erfüllte, so voll und lebendig als Aeschylus. In ihm besitzen wir den gediegensten Ausdruck des damaligen Attischen Ideenkreises, der hier in seiner ganzen Reinheit erscheint: seine Person vereint den Menschen und den Künstler in der lautersten Individualität. An seine Poesie treten wir immer von neuem mit Ehrfurcht, und mit demselben Erstaunen empfinden wir darin den frischen Morgen einer männlichen dichterischen Stimmung. In Gedanken und Form durchdringt sie die Macht eines geschlossenen energischen Charakters. Derselbe Schwung, dieselbe Weihe der patriotischen Gesinnung durchzieht seine Tragödien bis zum Greisenalter, er verläfst niemals die Höhen des Denkens und der poetischen Ideale, und wie die Gefühle der Ehre, der sittlichen Würde, des religiösen Glaubens in seiner Brust eine heilige Stätte gefunden haben, so verkündet die männliche Kraft der Rede, welche fern von künstelnder Rhetorik auf gewichtigem Kothurn sich bewegt und auf allen Punkten, in Dialog und in melischen Reflexionen, einerlei Takt und Pathos behauptet, den Genossen eines heroischen Geschlechts. Diese gebieterische Persönlichkeit mit starkem Ton und kriegerischem Sinne läfst einen thatkräftigen Geist ahnen, der durch selbständiges Handeln in die Tiefen des Lebens eingedrungen und die Welt in grofsartigem Lichte zu betrach- 746

ten gewohnt war. Darin leidet er an keiner Ueberspannung, sondern er folgt dem Zug und Drange seiner Zeit. Denn wenn irgend ein Zeitraum des Attischen Staatslebens, sind vorzüglich die siebziger Olympiaden durch vollkommene Hingabe der Individualität an die allgemeinen Interessen ausgezeichnet; das Selbstgefühl dieser Männer lebt immer im Ganzen und Athen wurde noch lange Zeit, als der Volksgeist mitten in den Erfolgen der Politik zur feinsten Mäfsigung sich läuterte, von keinem Schatten der Eitelkeit berührt. Auch ist niemals weiter unter Attikern das Verhältnifs zwischen Wort und That gleich sicher gewesen; da noch die Rede mit dem Lauf politischer Ereignisse genau Schritt hielt und allein soweit eingriff, als ihre Gewähr in der Tüchtigkeit des Sprechers lag, galt das Wort in seiner Einfalt und Treue für den wahrsten Ausdruck hervorragender Individuen. Aus solchen Umgebungen entwickelten sich beim Aeschylus die Grundzüge seiner Persönlichkeit, welche nur durch Hoheit und Tiefe seines Wesens gesteigert wurden: die Erhabenheit, Idealität und Charakterstärke, welche Kühnheit der Form mit kernhafter Gesinnung paaren, und der Glanz der zwar einfachen aber durch Begeisterung und Selbstgefühl gehobenen Wahrheit.

Die Gemeinschaft dieser Züge liegt im Idealismus, welcher das Kunstvermögen und die Richtung des Dichters bedingt. Ideal und Wirklichkeit stritten damals nirgend mit einander, sondern ein gutes Geschick hatte es so gefügt, dafs die reinsten Ideale harmonisch im vollen Glanze der Geschichte sich abspiegelten und unmittelbar in der Welt vor Augen traten. Die Epoche nemlich des Perserkrieges, dieses neue Blatt in der nationalen Historie, gab sowohl dem systematischen Denken als auch der Praxis einen gleichzeitigen Aufschwung und verknüpfte beide sonst getrennte Bahnen in einem gemeinsamen Zweck des Lebens. Erstlich wurde nun die Fassung von Prinzipien und die Vermittelung der Gegensätze ein leitender Gesichtspunkt; eine Fülle von Einsichten zog man aus den Schätzen der Erfahrung, und
747 einmal in das innere Reich des Geistes eingeführt umfafste der Blick weite Gebiete der Reflexion. Dann aber erzeugte

jene grofse Bewegung Athens einen energischen Sinn für Freiheit und Autonomie, die Kraft der Bürger aber regelte sich in der politischen Ordnung, und gewann mit dem staatlichen Fortschritt ebenso sehr an Raschheit als an besonnenem Mafs: ihr reinstes Ergebnifs liegt in der ungestörten Harmonie zwischen Theorie und Praxis, dem Staatsleben und der individuellen Bildung. Eine so gesunde Zeit stellte den Dichter auf festen Boden, und Aeschylus fand die Aufgabe seiner Poesie in unmittelbarste Nähe gerückt. Sie mufste die positiven Zustände, welche durch den Genius Athens geschaffen waren, ihren religiösen und sittlichen Rückhalt zum Gegenstand der Betrachtung machen, und indem sie der Gegenwart einen Ueberblick ihrer Erfahrungen darbot und die darin ruhenden allgemeinen Gesetze mit Hülfe der mythischen Bilder vortrug, die Gewifsheit begründen dafs die Welt ein streng verknüpftes System und ein Vertrag der Intelligenz mit der göttlichen Weisheit sei. Aeschylus ging daher auf die Vergangenheit, auf die nothwendigen Schranken und objektiven Voraussetzungen des Lebens zurück, um aus ihrem idealen Hintergrund das Gebiet der realen Thatsachen abzuleiten und das unendliche Ziel des praktischen Wirkens in gemessene Grenzen zu ziehen. Er erörtert daher niemals das Individuum, weder die subjektiven Ansprüche noch die gesellschaftlichen Kontraste, sondern die sittliche Verfassung der Welt und den Menschen als vernünftiges Glied derselben, und bringt das titanische Ringen der Menschheit mit dem Walten der Gottheit in Einklang. Seine Dichtung bewegt sich in den elementaren Prinzipien und schaut in den geheimnifsvollen Streit des menschlichen Werdens mit einem herben Naturrecht zurück: ihr Charakter ist wesentlich ein *dämonischer* (§. 115, 7.), ihr letztes Ergebnifs die Einsicht in höhere Fügungen, in das Gleichgewicht zwischen dem natürlichen und dem intellektuellen Dasein, wodurch allein die vom sittlichen Bewufstsein gezügelte Freiheit des Willens ein Leitstern zur unbegrenzten Zukunft werden kann. Dieser Standpunkt macht es auch erklärlich warum der Dichter gerade das *Satyrspiel* (p. 127. 137.) als Meister mit 748
gleicher Gewandheit und Laune beherrschte, denn solchen

naturwüchsigen Stoffen war seine Keckheit und Stimmung völlig gewachsen. Hieraus entspringt das hohe Pathos und die religiöse Farbe seiner Tragödien. Aeschylus theilt mit seinen Zeit- und Kunstgenossen, welche Politik und Frömmigkeit stets im Zusammenhang fafsten und übten, den ungemeinen Ernst und die Hingebung, allein in Reinheit und Tiefe der Religiosität kommt ihm niemand gleich. Offenbar überschritt er das herkömmliche Mafs der Unschuld und genügsamen Götterverehrung: er war der erste Dichter der die Macht, Gerechtigkeit und Fürsorge des obersten Gottes gleich entschieden von den sinnlichen Formen des Mythos als von den kleinlichen Ansichten seines Volks befreit, der sogar dem reinen begrifflichen Denken nahe tritt und ein Wissen des Glaubens erstrebt. Seine religiösen Gesinnungen sind würdig, aus inniger Andacht und Liebe zur Wahrheit hervorgegangen, und werden vom Chor besonders in den Gesängen der Orestie gründlich entwickelt; seine Denkart bleibt aber so sehr der starren Theorie fern, dafs er das praktische Band zwischen Glauben und Politik (p. 171.) nur enger knüpft und die weltlichen Interessen in der freisinnigsten Weise durch Verknüpfung mit Kulten heiligt. Wenn nun gleich ungewifs ist ob die Schärfe des Dichters und seine Kritik der popularen Vorstellungen heftigen Widerspruch fand und ihn sogar in Lebensgefahr stürzte, so war doch sichtbar die Kühnheit nicht gering, mit der er die Mythen und die mythischen Götter als einen freien Stoff der tragischen Poesie behandelt. Er wies den Glauben an ein herbes finsteres Schicksal (p. 192. fg.) zurück, forderte die Weisheit und Gerechtigkeit Gottes als Bedingung aller vernünftigen Weltregierung, und indem er einen tiefen sittlichen Zusammenhang göttlicher und menschlicher Ordnungen wahrnahm, wurde durch ihn zuerst der Gesichtskreis des Volks erweitert, zugleich das Denken über die höchsten Fragen angeregt. Aeschylus begann mit einer Philosophie der Geschichte, die sich aber in den elementaren Umrissen des Rechts, der Sitte, des Glaubens (p. 176. ff.) bewegt und kaum das innere Leben der Gesellschaft berührt. Dieses ausgezeichnete Verdienst blieb daher ein zeitgemäfses, und die nachfolgenden

vorgeschrittenen Geschlechter, denen sein heller Verstand einen reichen Gehalt religiöser Bildung aber mit mäfsiger praktischer Erfahrung zuerst darbot, konnten beim Standpunkt des ideellen Weltgeistes nicht lange sich befriedigen. Er verlor weiterhin immer mehr an Wirkung, wenn man ihn auch dankbar als Gründer dieses Ideenkreises verehrte.

Aber nicht blofs auf dem Gebiet der Religion hat Aeschylus das geistige Mafs seiner Zeit verstanden und entwickelt, sondern auch in Erfindung, im Plan des tragischen Gedichts und in der gesamten Oekonomie. Nur in grofsen Umrissen und männlicher Einfalt regelt er den Bau der 749
Tragödie, und nach der Art eines genialen Erfinders lag ihm überall mehr am Wesen und kräftigen Zusammenhang von Form und Ideen als an einem kunstvollen Ausbau mit feiner Verarbeitung der Massen. Kein wichtiges Moment im tragischen Haushalt ist ihm entgangen, und wie die Jugend dieser Poesie, in deren Tiefen er zuerst einen Blick warf und deren Geheimnisse von ihm erschlossen wurden, der Kühnheit seiner alle Punkte der tragischen Bahn umfassenden Gesetzgebung günstig war, so durfte seine Muse streng und keusch sein, ohne verwöhnten Zeitgenossen ein Zugeständnifs zu machen. Auch hob diesen schöpferischen Geist ein Schwung und Selbstgefühl, ein stolzes Bewufstsein des hohen Genius, wie nur einer so markigen Individualität gemäfs war; er blickte selten auf andere Meister zurück und blieb sicher vor fremden Einflüssen, sogar seinem Nebenbuhler Sophokles hat er weniges abgemerkt. Dennoch wird an ihm nirgend der denkende Künstler vermifst, und seine Selbständigkeit mag ihn schwerlich verleitet haben seine Kraft zu überschätzen. Dafs eine göttliche Begeisterung und Natur ihn auf den Weg der Kunst führte, soll er in manchem naiven Geständnifs angedeutet haben. Dionysos sei ihm im Traum erschienen und er vermochte, was er auf des Gottes Geheifs that, ohne Mühe Tragödien zu dichten; er scheute sich nicht vor denen, welche wufsten oder tadelten dafs er den produktiven Eingebungen des Weines folge, seine Dichtungen als ein Eigenthum des Gottes zu bezeichnen. Ein ganz anderes Licht wirft auf seine Dichtungen und Studien

das bescheidene Wort: sie seien Brosame vom reichen Gast-
male Homers. In der That ist Aeschylus der edelste Schü-
ler des epischen Meisters gewesen: er zog aus ihm nicht
blofs einen Kern des heroischen Mythos (p. 155.), dem der
übrige Kreis der Peloponnesischen und Thebanischen Fabel
sich anfügt, sondern auch ein ideales Bild des Heldenalters
und der geistesverwandten Vorzeit; die Menge seiner Remi-
niscenzen aus Homers Phrasen und Anschauungen zeigt wie
sehr ihm das Epos überall gegenwärtig war. Der einfachen
wenngleich kunstlosen Hoheit eines Dichters gab er sogar
vor dem zierlich geglätteten Werk einen Vorzug; er meinte
die tiefe religiöse Stimmung werde besser durch alterthüm-
lichen Ernst angeregt. In diesem Sinne sucht er die grofs-
artigste Wirkung durch schlichte Mittel, aber nicht ohne
prächtige Formen, denn solche waren dem ungemeinen Feuer
seiner Begeisterung und Phantasie ein Bedürfnifs. Sichtbar
sind die Gestalten und Kunden des Orients, woran der Far-
benglanz und prunkhafte Luxus ihn fesselten, nicht spurlos
an ihm vorüber gegangen; manches überraschende Stück sei-
ner scenischen Erfindungen erinnert an diesen Ursprung.
Von vielen Seiten her gewann der Grundton des Aeschylus,
voll von der Weihe und dem heiligen Rost des Alterthums,
eine höhere Färbung, die in Bildern, scenischem Rüstwerk
und im poetischen Duft den erhabenen Geist eines ebenso
kriegerischen als idealen Geschlechts vergegenwärtigt. Wäh-
750 rend ihn aber das Heldenthum und der Gedankenflug seiner
Zeit erhob, empfand er auch die Nothwendigkeit, das Korn
des Gedankens und die Hoheit dramatischer Figuren, die
zum Theil noch den Göttern nahe standen, in aller sinnlichen
Stärke, vom würdigsten Glanz umgeben, vor Augen zu stel-
len. Er schmückte daher das Bühnenwesen mit aller
weltlichen und religiösen Ausstattung; was in den schwachen
Anfängen der Gattung fast unglaublich scheint, seiner Aus-
dauer und erfinderischen Kraft gelang es die Verfassung des
Theaters auf einen Gipfel zu führen, welcher der Vollendung
nahe stand. Aeschylus stiftete rasch (p. 20.) einen mit gro-
fsem Blick ausgebauten Organismus und übernahm wol sel-
ber bedeutende Rollen: er ordnete die scenischen Räume,

zierte sie mit dem schicklichsten Aufwand an Dekorationen, schuf das zur Maschinerie erforderte Material, wofür phantastische, durch den Orient angeregte Figuren ihm dienten, brachte das dramatische Spiel durch einen Verband zwischen Chor und beiden Schauspielern in Flufs, zeichnete die letzteren mittelst des prächtigen, zum Theil geistlichen Kostüms als Darsteller einer idealen Welt, endlich aber liefs er Orchestik und musikalische Komposition mit Poesie zusammenwirken, so dafs er seine Dichtungen aus eigener Macht in Scene setzte. Diese Grundformen einer vollständigen theatralischen Gesetzgebung (§. 113, 2.) gaben dem ideellen Gehalt des tragischen Gedichts, dessen Kühnheit und Tiefsinn weit über die scenische Darstellung hinaus reichte, jene sinnliche Färbung und Wärme, durch welche die volle, vom Leser nur geahnte Wirkung hervorgerufen wurde. Vor allem stand sie auf einem festen Boden, dem nationalen Mythos. Der Stoff desselben war fast durchaus volksthümlich, indem er die Schicksale gefeierter Heroen und Geschlechter umfafst; er besafs Glauben, und hierin ruhte seine Wahrheit und Anziehungskraft. Aeschylus aber gab dem naiven epischen Mythos ein noch höheres sittliches Interesse, denn diese Bilder der Vergangenheit galten ihm als Symbole der Weisheit und religiösen Einsicht, woran die Geschichte der Menschheit sich entwickeln liefs und die Gegenwart ein klares Bewufstsein ihrer aus harten Kämpfen hervorgegangenen ethischen Ordnung erlangen konnte. Man bewundert das Genie des Dichters, welcher den epischen Stoff in einen dramatischen Kreis von Ideen und geistigen Motiven aus dem Gebiet der Sittlichkeit und Religion umschuf und hiedurch der Tragödie für alle Zeiten einen reflektirenden Standpunkt, eine poetische Philosophie der Geschichte zuwies. Nicht weniger grofsartig erscheint seine Methode die Mythen zu behandeln in der Tetralogie (p. 32. fg. 136.), der Kunst einen reichen Mythos im ausgedehntesten Umfang und im Verband mehrerer Dramen zu erschöpfen. Diese bezeugt wie glücklich er erfand, wie gründlich und durchdacht er seine Themen zu verarbeiten pflegte, wie trefflich er den in grofsem Umfang zuströmenden, noch wenig angebauten Stoff zu durch- 751

geisten und mit sittlichen Gesichtspunkten zu befruchten wufste; zugleich aber beweist sie dafs ihm das Bedürfnifs, seinen Stoff mit Sparsamkeit zusammenzudrängen, noch unbekannt war und er vielmehr am epischen Nacheinander gemächlich festhielt. Denselben Geist bezeugt auch die Geradheit und das einfache Fortschreiten seiner Oekonomie. Die Tragödie des Aeschylus ist nicht verflochten und versteckt oder auf Spannung (p. 178.) angelegt, sondern ihr Bau schlicht, ohne Geheimnifs und drastischen Fortgang, sie rückt offen und in einem langsamen Schritt an das Ziel, ihre Handlung aber beschränkt sich auf ein kleines Mafs und wenige Stufen, die in mäfsiger Bewegung mit den Zugaben von lyrischem Stilleben und beschaulicher Reflexion vorrücken. Dafür hat er den wahren Gehalt des Dramas in typische Charaktere (§. 115, 3.) gelegt. Diese kräftigen, aus einer heldenmüthigen Zeit gegriffenen Bilder des antiken Tugendbegriffs nehmen das knapp begrenzte Gebiet der Sittlichkeit ein und bewegen sich, wenn man auf den Ausdruck ihrer Gesinnung und Erfahrung sieht, in einem ideellen Kreise, den mehr die Gruppirung und der Kontrast der Figuren als die Kunst psychologischer Färbung beleuchtet. Sie sind markig und selbständig, aber nach Art der ältesten Plastik aus einander gesetzt, nicht bis zur gegenseitigen Einwirkung verflochten. Demnach liegt die Stärke des Dichters in der kernhaften Ethopöie, wodurch ein Hauptcharakter im Zusammenhang gewonnen wird; diesen aber sorgfältig auszumalen und ihn durch eine Feuerprobe, die Wechselwirkung von Gegensätzen, zu führen ist ihm fremd, ebenso wenig sehen wir ihn in die Gesellschaft herabsteigen und der innerlichen Welt des Subjekts nachforschen. Nur die Darstellung seiner Kasandra zeigt hierin einen gröfseren individuellen Reichthum: sie läfst in die Tiefen einer anziehenden Persönlichkeit blicken, welche von den härtesten Schlägen des Schicksals getroffen wird, und erweckt, wiewohl in streng objektiver Art, eine lebhafte Rührung. Mit dem Pathos und dem kräftigen Gehalt eines leitenden Charakters, mit seiner Schuld und seinem Leid war also der Verlauf eines Stückes einfach gegeben: die Begebenheit wel-

che den Schwerpunkt im Geschick eines tüchtigen Menschen bilden soll, erstreckt sich im Prometheus sogar auf den blofsen Anfang, dann tritt der Protagonist aufser Thätigkeit; sie behauptet sich in den Sieben auf einerlei Boden und erfährt keine sichtbare Veränderung; in den Persern fällt ein entschiedenes Uebergewicht auf die fertige That, wodurch das Drama zum Stillstand kommt; den einzigen Agamemnon hebt sein gröfserer Reichthum an Ereignissen, aber sie folgen einander in strenger Symmetrie. Diese Schlichtheit des dramatischen Körpers macht den Aeschylus mehr als einen anderen vom äufseren scenischen Schauspiel unabhängig, namentlich darf er die Einheiten der Zeit und des Orts (p. 149.) überspringen und durch einen kühnen Griff 752
seinen Zwecken anpassen. Deshalb legt er auch, da die Handlung vom lyrischen Gedanken und von den im Ganzen verstreuten allgemeinen Ideen weit überboten wird, den Kern des Themas in den ruhenden Theil, in die Chorgesänge. Wiewohl er sie schon beschränkt haben soll, ist ihr Umfang noch immer erheblich, und selten besteht ein richtiges Verhältnifs zwischen ihnen und der Handlung, da der gedrungene dramatische Körper nur in mäfsiger Gliederung und Breite sich entfaltet. Seine Dichtung scheidet sich daher in zwei lockere Massen, in die darstellende und in die melische: jene verweilt zu sehr in langen Reden Erzählungen Betrachtungen, ohne durch rasches Gespräch zu spannen, auch wird ein Wechsel mittelst leichter Uebergänge zu wenig eingeleitet, die melischen Theile können aber durch ihren Umfang und die Fülle der eingestreuten Schwierigkeiten ermüden und gerathen in Eintönigkeit. Man merkt dafs dem Dichter aller thatsächliche Stoff so klar und unwidersprechlich als sein sittliches Prinzip vorliegt, und wundert sich alsdann weniger dafs der Strom seiner tragischen Poesie wesentlich in Erörterungen verläuft; in gleicher Weise wird auch am Chore, welcher hier vorzüglich ein Organ des spekulativen Denkers ist und zugleich nicht selten (p. 212.) in die Rolle des Schauspielers übergeht, sogar beide Seiten mit höchstem Pathos in den Eumeniden vereinigt, wiederholt der innige Zusammenhang wahrgenommen, der damals zwischen

Reflexion und praktischer Thätigkeit bestand. Wenn nun Aeschylus auf Oekonomie und drastisches Spiel geringe Kunst verwendet, weil seiner einfältigen Sinnesart das Wesen der Gattung am höchsten steht, so heben doch seinen Plan ideale Charaktere, welche den statarischen Fortgang des Stücks beleben und flüfsig machen, und sie gewähren einen glänzenden Ersatz. Kein Tragiker beherrschte neben oder nach ihm die Bühne mit ähnlichen Charakteren, die durch bewufste Konsequenz ihr Schicksal bestimmen und in vollkommener Sicherheit, mit ungeschwächter Stärke des Willens und erhaben über gemeine Wirklichkeit einen grofsen Zweck erfüllen. Auch ihr Wirken erscheint einzig in grofsen Umrissen; zartes und gemüthliches, mit psychologischer Beobachtung verarbeitetes Detail ist solchen ethischen Typen unbekannt. Wie fremdartig immer eine so stark ausgeprägte Persönlichkeit erscheinen mag, Aeschylus macht den wohlthuenden Eindruck einer reinen, menschlich fühlenden Natur.

753 Zum Tiefsinn und männlichen Geiste dieser Tragödie pafst endlich die Form. Die Diktion deren Aeschylus sich bedient hat ein durchaus individuelles Gepräge, welches sie von den feineren und leichteren Darstellungsweisen seiner Nachfolger (p. 196. ff.) unterscheidet; hierin lag der natürlichste Grund weshalb Aeschylus später immer weniger fafslich und geniefsbar erschien. Wie seine Welt über alle Wirklichkeit empor steigt und niemals mit dem Auge des gewohnten praktischen Lebens gemessen sein will: so kleidet er sie mit einem prächtigen Gewand als Abglanz des Ideals, und sicher hat er weder geahnt noch besorgt dafs die gemein-bürgerliche Kritik darüber Gericht halten würde. Die Mächtigkeit seines Stils fordert einen feierlichen Ton, eine Kraft und Schwere des Wortes; die Hoheit dieses Mannes, so voll der festen und heroischen Gesinnung, ist aber auch von einem geraden und einfachen Vortrag unzertrennlich, und verleiht vorzüglich dem dialogischen Theil einen alterthümlichen, oft herben Anstrich. Wenn man daher Schönheit und milde Harmonie vermifst, wenn Anmuth und Leichtigkeit mangeln, so fehlen doch niemals jene strengen charaktervollen Züge, staatsmännischer Adel und frische Begeisterung

eines ernsten Denkers, dem weniger am Ebenmaſs und rhetorischem Fluſs als an Nachdruck und schwunghafter Würde lag. Die Wärme dieser erhabenen Komposition zügelt der Dichter mit groſser Objektivität; er ist zu sehr von der Gewalt des Stoffs durchdrungen, um mehr als vorübergehend gemüthliche Maximen und Aussprüche zuzulassen. Dem neueren Leser aber muſs als ein Mangel dieser Persönlichkeit und vielleicht auch der Zeit, in welcher er begann, die Gleichförmigkeit des Tons erscheinen: geringere Figuren wie die Boten reden nicht minder erhaben als die Fürsten (nur leiht er jenen durch Anakoluthe und Lässigkeit der Sätze etwas von ihrer naiven Weise sich zu äuſsern), und kaum bemerkt man Abstufungen in den Farbentönen des Ausdrucks. Nicht weniger empfindlich ist die geringe Präzision in der Erzählung, in Reden, Schilderungen und Abschnitten der Chorlieder: der Schmuck kleiner malender Züge häuft sich öfter und bewirkt, selbst zum Nachtheil der klaren bündigen Uebersicht, daſs der Vortrag über das nöthige Maſs hinaus sich dehnt. Auch einfaches und gewöhnliches vermag er nur in ungemeine Rede zu kleiden; seine Natur fordert eine plastische Fülle der Zeichnung, und in unerwartet vielen Strichen oder Bildern einer malerischen Plastik, worunter sogar Züge des feinsten Mitgefühls einen Platz finden, wird man nicht bloſs an ein emsiges Studium *Homers* erinnert, sondern man empfindet auch daſs ein solcher Künstler die lebhaftesten epischen Sympathien besaſs. Aeschylus verwendet daher seinen Reichthum und die stilistischen Mittel, ohne den Ueberfluſs oder Pleonasmus zu scheuen, gern auf die Farbenpracht, er steigert das Gefühl und erhöht die Würde des Gedankens: er war wie kein anderer ein *plastischer Tragiker*. Dafür dient ihm wesentlich sein eigenthümlicher *Sprachschatz*. Er ist ausgezeichnet durch ein auffallendes Gepräge, durch Schall und mächtige Zusammensetzung, ferner mit seltnen, fast verschollenen Wörtern oder *Glossen* durchflochten, aus den Mundarten und noch mehr aus eigener Erfindung in groſser Zahl, wie sie kein anderer Tragiker anwendet. Weit schwieriger ist seine vom gewöhnlichen Ton abweichende *Phraseologie*, besonders die Verbindung der künstlich gebildeten Epi-

theta mit Substantiven, wodurch die melischen Theile noch über die dialogischen sich heben und in künstliche Dunkelheit gerathen; überall aber hat er ein Kennzeichen seines dichterischen Genius aufgeprägt, das Bild und die figürliche Redeweise, wodurch seine Komposition auf allen Punkten beleuchtet wird. In diesen Blüten einer sinnlichen Anschauung spiegelt sich das volle Feuer einer unvergleichlichen Phantasie, deren Kühnheit und Gluth eher dem lyrischen Fluge der Orientalen als dem mafsvollen Griechischen Genius verwandt zu sein scheint. Ae-
754 schylus leistet hierin oft vortreffliches und der Glanz seiner Malerei bezeugt in überraschenden Bildern und kräftigen Vergleichungen einen reichen dichterischen Geist; aber diesen Reichthum hält er nicht immer streng mit Takt und Kritik in Grenzen, mehrmals sind seine Bilder und Vergleichungen ein äufserer Schmuck, den er zu stark aufträgt, und weniger mit dem logischen Bedürfnifs des Gedankens in Verhältnifs gesetzt, auch verarbeitet er sie nicht klar genug in fafsbarer Phrase: daher drücken sie den Gang der Rede durch Ueberflufs und plastische Breite, besonders aber leiden die metaphorischen Wortbedeutungen an Dunkelheit. Allein trotz des ungewöhnlichen Schwunges sinkt die Rede niemals zum Schwall einer frostigen Rhetorik herab: so sehr beherrscht den Dichter eine wahre göttliche Begeisterung. Jener Ueberflufs hängt mit seiner Neigung zusammen, jeden hervorstechenden Punkt, jedes Pathos und Moment des Gefühls durch Häufung sinnverwandter Begriffe zu malen und in ihrer ganzen Würde merklich zu machen; der hohe Schritt seines Kothurns fordert einen festlichen Pomp, einen volleren Ausdruck, und in dessen Gefolge Pleonasmen und überschwängliche Wendungen, welche zwar einfache Dinge mit einigem Schwulst bekleiden, niemals aber sich wiederholen. Gleichwohl ist er in einigen Dramen, den Sieben und den Persern und noch mehr im Prometheus, wenn man auf Ton und Farbe des Ganzen sieht, der natürlichen und ungesuchten Rede treuer geblieben. Dagegen glänzt Agamemnon, das Prachtstück der Tragödie, auf dem Gipfel dieser schweren und glanzvollen, durch Bilder und kostbares Beiwerk verzierten Diktion; namentlich sind die Chorlieder von solchem Prunk der Be-

redsamkeit erfüllt, dafs man ihre geringe Flüfsigkeit ebenso leicht begreift als die Schwierigkeiten, die sie dem Ausleger entgegenstellen. Einen ähnlichen Geist athmet seine metrische Kunst. Aeschylus gründete zu gleicher Zeit das Sprachsystem und die rhythmische Komposition der Tragödie. Mit feinem Ohr erlas er einen Schatz musikalischer Formen (p. 209.), soweit ihrer die Stufen des Pathos oder die Verschiedenheit der Charaktere bedurften; keiner seiner Nachfolger hat ihn in Erfindsamkeit, in Mannichfaltigkeit oder Tiefe der oft wunderbar gefügten Rhythmen erreicht. Seine stets ausdruckvollen Versmafse sind nach allen Seiten ausgebildet, vor allen die melischen, welche Sauberkeit mit Wohlklang und ergreifender Kraft verbinden; aber auch hier ist eher für Majestät als Lieblichkeit gesorgt, und aus den edelsten Metris spricht der leidenschaftliche Schwung der That. Insbesondere fügt sich der iambische Trimeter weniger in den Wechsel eines gewandten Dialogs als in erhabene Stimmungen, sein schwerer anstrebender Schritt macht ihn nur zu hörbar,
und er steigert durch Häufung langer Sylben den feierlichen 755
Klang, durch kühne Zusammensetzung und Glossen den rauschenden Pomp; sein einfacher geregelter Bau liebt in vollen gesonderten Trimetern als Ganzes sich abzuschliefsen, es gibt aber genug Verse, deren Ende mit den Interpunktionen nicht zusammenfällt, wo vielmehr durch Pausen am Aus- oder Eingang eine feine bedeutsame Gliederung entsteht. Diese klare Symmetrie ist nahe verwandt mit der Einfachheit seiner straffen oder herben Komposition. Er hat einen naiven Satzbau, der in kleinen parataktischen Satzgliedern sich summarisch abrundet, auch das Asyndeton nicht verschmäht und mittelst schlichter Partikeln anknüpft. Gleichwohl sind längere, sorgfältig ausgebaute Sätze bei ihm nicht selten; nur fehlt ihnen Leichtigkeit und ein klarer Ueberblick. Aehnlich bewegt sich seine Syntax in einer natürlichen Einfalt, und doch sehen wir sie nicht selten mit grofser Freiheit, namentlich in Anakoluthen, vom Herkommen abweichen, und die Stärke des Gefühls bestimmt ihn sogar zu den ersten Versuchen in anomaler Syntax. Die strenge Gebundenheit in sprachlicher Form erweckt neben dem mächtigen Rhythmus über-

all den Eindruck einer höheren Poesie, und ihre Weihe hält beim Leser des Aeschylus jeden Anhauch alltäglicher Gedanken und prosaischer Logik in weiter Ferne.

2. Ueber Aeschylus als Künstler scheint hauptsächlich Chamaeleon *περὶ Αἰσχύλου* (Ath. s. E. Köpke im Berl. Progr. 1856. p. 33. sq.) gehandelt zu haben. Allgemein gilt als Bezeichnung des Aeschylischen Tons *μεγαλοψυχία* oder *μεγαλοφωνία*: Stellen bei Blomf. *in Perss.* 553. Alles wesentliche sagen die Worte bei Dio Chrys. *Or.* LII. p. 267. *ἥ τε τοῦ Αἰσχύλου μεγαλοφροσύνη καὶ τὸ ἀρχαῖον, ἔτι δὲ τὸ αὔθαδες τῆς διανοίας καὶ φράσεως.* Dies waren Eigenschaften, an denen namentlich Euripides (wiewohl man genug Reminiscenzen dieses Tragikers in ihm antrifft und er sogar abstrakte Figuren des Aeschylus benutzt, wie die Lyssa im Herc. f.) kein Gefallen fand; daher kritisirt er (vgl. Anm. zu §. 119, 2.) die Erkennung durch eine Locke in der Electra und die malerische Beschreibung von Schilden und Episemen Suppl. 846. ff. Auch sonst galt er Leuten von Weltbildung in der ochlokratischen Zeit als bombastischer Polterer, *ἀξύστατος, ψόφου πλέως, στόμφαξ, κρημνοποιός* Arist. *Nub.* 1370. und die mit feiner Ironie durchzogene Kritik der *Ranae* verhehlt es (z. B. in der Malerei v. 822. ff.) nicht, wie sehr die damalige Bildung diesem gehobenen Pathos entfremdet war. Der Komiker selbst beweist weit mehr ehrerbietige Scheu vor dem Verdienst eines so kolossalen Talents als Anerkennung seiner dichterischen Eigenthümlichkeit. Wir wollen ihm auch am wenigsten verargen, wenn ihm die Chorlieder der Niobe wie lange Bündel vorkamen, *Ran.* 925. *ὁρμαθοὺς μελῶν ἐφεξῆς τέτταρας,* und wenn er ihm zu pathetisch, fast als Steifnacken erschien *fr. inc.* 40. *οἶμαι γὰρ αὐτὸν κόλλοπι ἐοικέναι.* Vollends dem Longin. 3, 1. mifsfiel der Schwulst in einigen seiner Bilder. Ueber die religiösen Ansichten des Dichters darf man jetzt mehr fordern und leisten als bei Klausen in seinem p. 194. genannten Buch und in einer Auswahl schöner Gedanken (z. B. im Büdinger Progr. 1856. von Haupt) geschehen ist. Ein System zwar läfst sich nicht begehren: ein solches gestattet kaum der ungenügende Nachlafs, und Aeschylus besafs wol auf seinem Standpunkt und bei der Einfalt des damaligen Lebens noch kein geschlossenes; wohl aber ein Zusammenhang in leitenden Grundsätzen und der Nachweis ihres Einflusses auf den Plan seiner Dramen. Stoff zu neuen Fragen bietet Schömanns Darstellung über den Prometheus. Aeufserungen des Aeschylus über seinen Beruf: wir wollen sie nicht zu buchstäblich deuten, obgleich ihr Kern aus seinem Munde gekommen und den Alten interessant gewesen sein mufs. Naiv erzählt Pausan. I, 21, 3. *ἔφη δὲ Αἰσχύλος*

μειράκιον ὢν καθεύδειν ἐν ἀγρῷ φυλάσσων σταφυλάς, καί οἱ Διόνυσον ἐπιστάντα κελεῦσαι τραγῳδίαν ποιεῖν· ὡς δὲ ἦν ἡμέρα, πείθεσθαι γὰρ ἐθέλειν, ῥᾷστα ἤδη πειρώμενος ποιεῖν. Daher die Behauptung des Gorgias, alle seine Dramen seien des Dionysos voll (Plut. *Qu. Symp.* VII. p. 715. E.), ferner die Beobachtung dafs er im Weinrausch dichtete, zuerst auch die Rollen trunkener in Satyrdramen einführte, Plut. ib. I. p. 622. D. Callisth. ap. Luc. Enc. Demosth. 15. und Ath. X. p. 428. F. aus Chamaeleon, mit einem Anekdötchen: *μεθύων γοῦν ἔγραφε τὰς τραγῳδίας. διὸ καὶ Σοφοκλῆς αὐτῷ μεμφόμενος ἔλεγεν ὅτι, ὦ Αἰσχύλε, εἰ καὶ τὰ δέοντα ποιεῖς, ἀλλ' οὖν οὐκ εἰδώς γε ποιεῖς.* 756 Verhältnifs zum Homer: Ath. VIII. p. 347. E. *τοῦ καλοῦ καὶ λαμπροῦ Αἰσχύλου, ὃς τὰς αὑτοῦ τραγῳδίας τεμάχη εἶναι ἔλεγε τῶν Ὁμήρου μεγάλων δείπνων.* Im engeren Sinne fafsten Welcker und Nitzsch *de mem. Hom. antiq.* p. 22. (etwas anders Sagenpoesie p. 540. fg.) dieses Wort, als ob der Tragiker auf den Mythenschatz des Homerischen Epos zielte, der in seinem ganzen Umfang von ihm nachgebildet sei; Schneidewin Philol. VIII. p. 737. bezog es auf die besten Stücke vom reichen Gastmal: man thut aber nicht gut einen obenhin überlieferten Ausspruch in aller Strenge zu deuten. Aeschylus wird wol als seinen Ausgangspunkt den Schatz der epischen Schule bezeichnet und ebenso sehr an den mythischen Stoff als an den plastischen Geist des Epos gedacht haben. An letzteres erinnert Aristoph. *Ran.* 1051. sq. Eine Monographie über die Homerischen Reminiscenzen (sie sind zahlreicher als man erwartet) und über die Plastik des Aeschylus wird erspriefslich sein. Verhältnifs zum Alterthum: Porphyr. *de Abstin.* II, 18. *τὸν γοῦν Αἰσχύλον φασί, τῶν Δελφῶν ἀξιούντων εἰς τὸν θεὸν γράψαι παιᾶνα, εἰπεῖν ὅτι βέλτιστα Τυννίχῳ πεποίηται. παραβαλλόμενον δὲ τὸν αὑτοῦ πρὸς τὸν ἐκείνου ταὐτὸν πείσεσθαι τοῖς ἀγάλμασι τοῖς καινοῖς πρὸς τὰ ἀρχαῖα· ταῦτα γὰρ καίπερ ἁπλῶς πεποιημένα θεῖα νομίζεσθαι, τὰ δὲ καινὰ περιέργως εἰργασμένα θαυμάζεσθαι μέν, θεοῦ δὲ δόξαν ἧττον ἔχειν.* Studien unseres Dichters bezeugt niemand; man müfste denn Aeufserungen über seine Philosophie hieher ziehen. Wir wissen nicht die Quelle von Cic. *Tusc.* II, 10. *Veniat Aeschylus, non poeta solum sed etiam Pythagoreus; sic enim accepimus,* und es ist schwer davon Gebrauch zu machen; noch schwerer von Ath. VIII. p. 347. E. *φιλόσοφος δὲ ἦν τῶν πάνυ ὁ Αἰσχύλος,* der mit dieser Bemerkung einen Ausspruch des Tragikers von philosophischer Farbe einleitet. Ganz anderer Art sind die Neuerungen im Mythos, welche die Aufmerksamkeit der Alten erregten: besonders meinte Herod. II, 156. (coll. Pausan. VIII, 37, 3.) hierin den Einflufs Aegyptischer Theologie zu sehen. Manches bleibt ein Räthsel, wie Prom. 212. die scheinbare Verschmelzung der Themis mit der Gaea, *πολλῶν ὀνομάτων μορφὴ μία,* wo Her-

mann p. 71. mehreres für eine Theokrasie erwähnt, was weder auf diesen Dichter noch auf diese Stelle paſst. Indessen läſst was gelegentlich Pausanias IX, 22. f. berichtet, daſs Aeschylus zu den Anthedoniern ging und sie wegen des Meergottes Glaukos befragte, die Gründlichkeit ahnen mit der jener seine mythologischen Studien betrieb und örtlichen Sagen nachforschte.

Orientalische Reminiscenzen liegen hauptsächlich in der Erfindung scenischer Apparate: die durch den Persischen Zug bekannt gewordenen telegraphischen Feuer (Herod. IX, 3. cf. Wess. *in Diod.* XIX, 57.) leiteten auf das *ἄγγαρον πῦρ* des Agamemnon und die Warte des *φρυκτωρεῖον* (Poll. IV, 127. 129.), auch stammen dorther die Purpur-Teppiche, die phantastischen Mischfiguren nach Art des *τραγέλαφος*, *γρυπαίετος*, *ἱππαλεκτρυών* u. a. Bedeutsamer muſs uns der Anflug an den Hauch der orientalischen Poesie erscheinen, wofern man bedenkt daſs der Dichter nur durch den Zusammenstoſs mit Orientalen entzündet wurde, nicht aber ihre Schriften sah oder aus dem Verkehr mit ihnen lernte. Unter vielen überraschenden Wendungen der Art, welche dem Agamemnon den Stempel einer unvergleichlichen Weihe aufdrücken, glänzt jene Stelle v. 966—972. die unwillkürlich an den Lichtpunkt des von Goethe behandelten Arabischen Liedes erinnert: „Sonnenhitze war er am kalten Tag, und brannte der Sirius, war er Schatten und Kühlung.“ Ehemals entdeckte man im Aeschylus auch Orientalismen, namentlich Hebraismen:
757 Harles bei *Fabr. B. Gr.* II. 169. Noch eine andere Verwandschaft, die zuweilen in Erstaunen setzt (z. B. wenn man die bombastischen Stellen in König Johann vergleicht), hat man aufgefunden, nemlich mit Shakespeare.

Ueber die Oekonomie des Dichters ist oft die Meinung aufgestellt worden, daſs um die Mitte seiner Dramen ein Stillstand eintrete. Hiegegen streitet Schöll Att. Tetral. p. 26. und meint daſs vielmehr durch ein vorausdeutendes Moment der Uebergang zur weiteren Entwickelung gegeben werde, dann aber die Handlung gesteigert fortschreite. Mit einer solchen Rechtfertigung kann Aeschylus nichts gewinnen, wenn er einmal mehr ideellen Gehalt als dramaturgischen Reichthum besitzt, und jedem künstlichen Plane (Dio Chrys. sagt mit Recht von ihm, *οὐδὲν ἔχοντα ἐπιβεβουλευμένον*) fern steht. Statt vieler Belege darf hier der mit erstaunlicher Ehrlichkeit angelegte, von Dio besprochene Philoktet dienen: man sieht auch hieran wie wenig Arglist und Sinn für Intriguen im Geiste jener kernhaften Zeiten lag. Auch hat der alte Biograph diesen Punkt in aller Kürze sehr verständig aufgefaſst. Soweit läuft alles wesentliche auf die Bemerkung Solgers über Schlegel p. 98. (Schr. II. 526.) hinaus: „Es ist wahr, die Handlungen seiner Personen bilden fast immer nur eine Reihe von Scenen;

aber desto wunderbarer weifs er durch den Chor die Bilder der entferntesten Vergangenheit hervorzuzaubern und den gegenwärtigen Erfolg darin als in seinem Keime anschaulich zu machen" u. s. w.

Sprache und Sprachschatz: A. Wellauer *Lexicon Aeschyleum*, *L.* 1830. Die grofsen seitdem im Text eingetretenen Aenderungen machen ein neues Lexicon wünschenswerth; doch mufs ein solches verbunden sein mit einer Rhetorik und einer Darstellung von der Sprachbildnerei, der lexikalischen und syntaktischen, des Dichters. Nützliche Beiträge bieten die Schulschriften, Schulze *de imaginibus et figurata Aeschyli elocutione*, Halberst. 1854. Todt *de Aeschylo vocabulorum inventore*, Hal. 1855. An den geordneten Wortklassen, welche letzterer verzeichnet, ersieht man wie planmäfsig der Dichter verfuhr und wie sehr er auf die Kombination seiner Hörer rechnete, welche die härtesten Zusammenstellungen (wie *διχόφρονι πότμῳ*, *πρωτοκτόνοισι προστροπαῖς Ἰξίονος*, *ἐπασσυτεροτριβῆ τὰ χερὸς ὀρέγματα*) rasch paraphrasiren und umsetzen mufsten; auch hier laufen die kühnsten Würfe der Plastik unter (davon unten einige Belege), wohin man aber auch schaut, überall Lichtblicke welche nur dem Genius eines grofsen Dichters entströmen konnten. Stil: unter den Gewährsmännern *τῆς αὐστηρᾶς ἁρμονίας*, der herben Grazie und strengen Grofsheit, gilt auch Aeschylus bei Dionys. *C. V.* c. 22. der über seine Komposition die wichtige Bemerkung macht *π. δειν. Δημοσθ.* ς. 39. *καὶ ταῦτα δ' ἔτι τῆς ἀρχαίας καὶ αὐστηρᾶς ἁρμονίας ἐστὶ χαρακτηριστικά· τὸ μήτε συνδέσμοις χρῆσθαι πολλοῖς μήτ' ἄρθροις συνεχέσιν, ἀλλ' ἔστιν ὅτε καὶ τῶν ἀναγκαίων ἐλάττοσι· τὸ μὴ χρονίζειν ἐπὶ τῶν αὐτῶν πτώσεων τὸν λόγον, ἀλλὰ θαμινὰ μεταπίπτειν· τὸ τῆς ἀκολουθίας τῶν προεξενεχθέντων ὑπεροπτικῶς ἔχειν τὴν φράσιν μηδὲ κατάλληλον· τὸ περιττῶς καὶ ἰδίως καὶ μὴ κατὰ τὴν ὑπόληψιν ἢ βούλησιν τῶν πολλῶν συζεύγνυσθαι τὰ μόρια. καὶ παραδείγματα δ' αὐτῆς ποιητῶν μὲν ..ἥ τ' Αἰσχύλου λέξις ὀλίγου δεῖν πᾶσα κτλ. κἂν τούτοις εὐγένεια καὶ σεμνότης ἁρμονίας τὸν ἀρχαῖον φυλάττουσα πίνον.* Elemente dieser herben, abspringenden und oft prophetischen Darstellung sind namentlich im Aeschylus das Asyndeton, die Fülle der Anakoluthie und unter anderen Figuren die Aposiopesis: eigenthümliche Beispiele *Cho.* 744. sqq. wo die süfse Naivetät gemalt wird, *Agam.* 571. 652. und dort die kolossale Periode 188. ff. nebst zwei anderen Belegen des schlichten Satzbaus *Perss.* 408. ff. *ὡς δὲ πλῆθος — στρατεύματος*, und noch mehr im Aggregat der *εἰρομένη λέξις* *Cho.* 543. ff. *εἰ γὰρ τὸν αὐτὸν χῶρον — δεῖ τοί νιν κτλ.* Aber ein so steifes und eingeschachteltes Aggregat von Satzgliedern wie Hermann in *Cho.* 993—98. gebaut hat, war dem Tragiker fremd. Weit anziehender sind uns die hiemit verwandten Anfänge der anoma-

len Syntax, einer Art von freier Rhetorik des Herzens: s. des Verf. *Paralipomena Synt. Gr.* Hal. 1854. p. 19. sq. Wenig fördert Hartz *diss. de anacol. ap. Aesch. et Soph.* Berl. 1856. Aufserdem gehört zur alterthümlichen Komposition bei Griechen und Römern, welche keinen strengen Haushalt sucht, noch weniger aber den fremdartigen Ueberflufs meidet, der Hang zu Pleonasmen und tautologen Ausdrücken, die sich auch durch Assonanz (*πολύπλανοι πλάναι* oder *κακοφάτιδα βοάν*, *κακομέλετον*
758 *ἰάν*) hörbar machen: *ἥκω καὶ κατέρχομαι* (dem *σκοποὺς καὶ κατοπτῆρας* *S. Th.* 36. *ἐς τοὺς ἔνερθε καὶ κάτω χθονὸς τόπους* *Eum.* 1009. und so vieles andere gleicht) gerügt von Arist. *Ran.* 1165—68. Mehrere von Wärme des Gefühls zeugende Pleonasmen sind aus dem unten zu berührenden plastischen Grundton herzuleiten: ein kleiner Beleg sei fr. 401. *ἀπτῆνα, τυτθόν, ἄρτι γυμνὸν ὀστράκων.* Unter die staunenswerthen Gemälde der aus tiefem Gefühl quellenden Plastik gehören aber *S. Th.* 916. *δαϊκτὴρ γόος αὐτόστονος αὐτοπήμων δαϊόφρων, οὐ φιλογαθής, ἐτύμως δάκρυ χέων κτλ.* und Suppl. 795. *ἢ λισσὰς αἰγίλιψ ἀπρόσδεικτος οἰόφρων κρεμὰς γυπιὰς πέτρα.* Wir dürfen auch den Zug des Herzens nicht vergessen, der in eigens ausgeprägten Wörtern spricht, *ἀναγκόδακρυς, ἀγέλαστα πρόςωπα, ὑδαρεῖ φιλότητι.* Ferner ist ihm als dem idealen Dichter einer noch nicht praktisch gestimmten Zeit der **gnomische** Ton des Ausdrucks, welcher ohnehin der Proprietät bedarf, fremd geblieben oder nicht gelungen; er müfste denn eine schwunghafte Wendung gestatten wie im begeisterten und kühn stilisirten Ausspruch fr. 311. *Ὅπου γὰρ ἰσχὺς συζυγοῦσι καὶ δίκη, | ποία ξυνωρὶς τῶνδε καρτερωτέρα;* oder wie *Perss.* 823. sq. im reflektirenden Charakter der Situation begründet sein. Dagegen hat *Eum.* 283. wie Hermann sah die Sentenz sich eingeschlichen, *χρόνος καθαιρεῖ πάντα γηράσκων ὁμοῦ*, und das sonst pathetisch geformte Wort *S. Th.* 601. *Ἄτης ἄρουρα θάνατον ἐκκαρπίζεται* haben noch andere für fremd erklärt; weit tiefer steht (vgl. p. 255.) die Interpolation *Prom.* 1041. fg., und die Mehrzahl der Gnomen unter seinem Namen, besonders bei Stobaeus ist ihm fremd. Darauf hat auch der Biograph in seiner treffenden Charakteristik aufmerksam gemacht: *κατὰ δὲ τὴν σύνθεσιν τῆς ποιήσεως ζηλοῖ τὸ ἁδρὸν ἀεὶ πλάσμα, ὀνοματοποιίαις τε καὶ ἐπιθέτοις, ἔτι δὲ μεταφοραῖς καὶ πᾶσι τοῖς δυναμένοις ὄγκον τῇ φράσει περιθεῖναι χρώμενος. — τὸ δὲ πανοῦργον κομψοπρεπές τε καὶ γνωμολογικὸν ἀλλότριον τῆς τραγῳδίας ἡγούμενος. — διὸ ἐκλογαὶ μὲν παρ' αὐτῷ τῇ κατασκευῇ διαφέρουσαι πάμπολλαι ἂν εὑρεθεῖεν, γνῶμαι δὲ ἢ συμπάθειαι ἢ ἄλλο τι τῶν δυναμένων εἰς δάκρυα ἀγαγεῖν οὐ πάνυ.* Viel zu wenig hat man endlich bei diesem Dichter auf den Trieb zur **Plastik** und plastischen Malerei geachtet, die mehr das Auge des Epikers als die dra-

stische Bewegung des Dramas verräth. Er hat sogar ein grofses, mit gemüthlichen Zügen ausgeführtes Gleichnifs (weit über das Mafs des früheren v. 49. ff. hinaus) im Chor Agam. 723. ff. zugelassen. Aus einem ähnlichen Motiv mögen auch die Hexameter in dem jetzt hergestellten Fragment (170. oder 162.) der Xantriae geflossen sein. Man bewundert noch in Bruchstücken aus Satyrspielen (wie den *'Οστολόγοι*) und aus Tragödien die plastische Pracht, mit der Schilderungen und untergeordnete Züge verziert werden: wie wenn die Rede von den Ueberschwemmungen des Nil mit den stattlichen volltönenden Worten schliefst fr. 304. *πᾶσα δ' εὐθαλὴς | Αἴγυπτος ἁγνοῦ νάματος πληρουμένη | φερέσβιον Δήμητρος ἀντέλλει στάχυν.* Endlich hat um den glossematischen Theil zuerst Blomfield sich ein Verdienst erworben, doch kann dieser Anfang (wie das Progr. von Todt zeigt) nicht mehr genügen, um den engeren Sprachschatz des Aeschylus, den aus anderen Dichtern und Dialekten geschöpften oder den von ihm selbst erfundenen, festzusetzen und zu beurtheilen; ohnehin hat die Kritik in unseren Tagen noch vieles neue hinzugethan. Vor anderen fallen die Glossen und fremdtönenden Wörter der Supplices auf, die mit Absicht dem Sprachgeist der halbbarbarischen Frauen angepafst sind.

Metrik: C. Burney *tentamen de metris Aesch. choricis, Cant.* 1809. 8. Jetzt ersetzt durch die *Metra Aeschylea* von Dindorf, *Ox.* 1842. Von alten Arbeiten wird genannt des Eugenius (unter K. Anastasius, Suid. v.) *Κωλομετρία τῶν μελικῶν Αἰσχύλου, Σοφοκλέους καὶ Εὐριπίδου, ἀπὸ δραμάτων ιέ.* Hermann hat besonders die metrische Genauigkeit des Dichters in allem kleinen Detail, namentlich aber in der Ausgleichung der antistrophischen Systeme hervorgehoben und dies als Motiv bei der Emendation geltend gemacht.

c. Dichtungen des Aeschylus.

3. Sein Ruhm beruht (wenn man von Versuchen in der Elegie absieht, II. 1. p. 388.) auf den muthmafslich überall trilogisch verknüpften Tragödien, die mit entsprechenden Satyrdramen abschlossen. Letztere wurden von den gelehrten Alexandrinern wenig beachtet und der gröfsere Theil ging verloren; aber auch die Sammlung der Tragödien war unvollständig, und während einige ihre Zahl auf 90 angaben, rechneten andere 70 und darüber. Bei dieser kleineren Zählung müssen wir stehen bleiben, da sich höchstens 64 Tragödien (etwa 9 Satyrspiele einbegriffen) als verloren ergeben. Die Bruchstücke derselben sind in ihrer Gesamtzahl

nur mäfsig, auch selten ausgedehnt und umfassend genug, um den ursprünglichen Plan und seine Gliederung mit Sicherheit zu bestimmen. Unter den zahlreichen Stücken welche den Trojanischen Fabelkreis behandelten, ragten durch Kühnheit und Originalität die *Μυρμιδόνες* hervor; unter den anderen deren Stoff aus der Heroensage oder dem Naturdienst genommen war, *Νιόβη*, *Ξάντριαι*, die Trilogie *Λυκούργεια*, sowie auf dem dämonischen Gebiet die beiden un-
759 tergegangenen *Προμηθεύς* (*Πυρφόρος* und *Λυόμενος*) nebst manchen erheblichen Satyrdramen.

Die genaueste Zählung ergibt nicht voll 80 Titel. Das alphabetische Verzeichnifs hinter der Vita Aeschyli, zwar unvollständig aber aus guten Alexandrinischen Registern gezogen, hat 72 Titel. In der Vita selbst heifst es: *ἐποίησε δράματα ἑβδομήκοντα, καὶ ἐπὶ τούτοις σατυρικὰ ἀμφὶ τὰ πέντε*, wo man aus den verdorbenen Worten nur heraushört dafs 5 bezweifelt wurden. Suidas dagegen, *ἔγραψε δὲ καὶ ἐλεγεῖα καὶ τραγῳδίας ἐνενήκοντα.* Welcker Tril. p. 543. ging zu weit, wenn er 112 Dramen und darüber zu ermitteln meinte. Den Alexandrinern waren nicht alle Stücke mehr zur Hand; wir sehen in Schol. Arist. ***Ran.*** 1301. wie die gelehrten Kritiker halb rathend diesem oder jenem Drama den parodirten Vers zuwiesen, die Meister aber ihre Unkunde bekannten, *Ἀρίσταρχος καὶ Ἀπολλώνιος, ἐπισκέψασθε πόθεν εἰσί.* Nach demselben Schol. 1385. fand Asklepiades einen Vers in den Xantrien auf, *εὗρε δὲ Ἀθήνησιν ἔν τινι τῶν διασωθέντων.* Satyrdramen, p. 137. Sehr beachtet waren *Μυρμιδόνες* und die durch ihren hohen aber schwierigen Stil auffallende *Νιόβη*. Fragmentsammlung: zuerst durch Stanley angelegt, vermehrt von Butler (T. 8. seiner Ausg., wiederholt von Schütz T. V.), vervollständigt von Dindorf seit der Bearbeitung in d. ***Scenici Gr.*** 1830. Hiezu kommt manche Berichtigung Hermanns in s. Ausg. Zuletzt ***Aesch. et. Soph. fr. ed. Wagner***, ***Vrat.*** 1852. und Nauck. Eine nicht kleine Zahl der fast auf 450 gebrachten Fragmente führt mit Unrecht den Namen des Aeschylus. Zur Restauration derselben hat Hermann die wichtigsten Beiträge in einer Reihe von 11 durch ihre Methode fruchtbaren Programmen (1812—38.) geliefert, mehr oder weniger im Widerspruch mit den Ansichten und trilogischen Kombinationen von Welcker in der Trilogie, im Rhein. Mus. und über die Griech. Tragödien.

Ein anschauliches Bild von der Eigenthümlichkeit und den Fortschritten des Aeschylus können wir daher, da die frühesten Stufen und Anfänge seiner Laufbahn verloren sind,

nur aus den erhaltenen sieben Tragödien gewinnen. In diesem Bilde würden wir die nothwendigen Abstufungen seiner Kunst, von einem aus Chören und Zwischenspiel zusammengesetzten Drama bis zur Vollkommenheit des Agamemnon, besser unterscheiden, wenn überall die Chronologie feststände. Ihre jetzige Reihenfolge verräth dafs man in Byzantinischer Zeit die drei vorderen am fleifsigsten las und abschrieb (woher die Mehrzahl der MSS. für diese Gruppe); die durchaus vernachläfsigten Hiketides wurden an das Ende geschoben, die mehr beachtete Orestie in die Mitte genommen.

1. *Προμηθεὺς δεσμώτης*, nicht vor Ol. 75, 2. (p. 230.) gedichtet, ist seinem Gedanken nach das kühnste und paradoxeste Drama; nur Götter spielen darin und der Mythos beschränkt sich auf den Kampf göttlicher Interessen. Prometheus büfst den Raub des Feuers, welches er wider den Willen des Zeus zu den Menschen brachte, indem er an ei- 760
nen öden Felsen der entlegensten Wüste gefesselt wird und dort eine Zukunft voll unbegrenzter Qualen erwarten soll. Nach einander besuchen ihn die Okeaniden, die als Chor ausharren, Okeanos selbst und zuletzt Hermes, um seinen Sinn durch Worte des Trostes, durch ernste Warnung, zuletzt durch harte Drohungen zur Duldung und Milde, weiterhin zur Fügsamkeit in die höhere Macht zu stimmen. Umsonst: der Titan begegnet allen Zumuthungen mit ungebeugter Entschlossenheit, im Gefühl seines guten Rechtes, im stolzen Bewufstsein des Verdienstes sowohl um Zeus in alten Kämpfen als auch um das Menschengeschlecht, welches er durch das Geschenk des Feuers aus dem Zustande dumpfer Thierheit rifs und zur Entwickelung seiner Kraft trieb, so dafs es ihm Erfindungen und Künste, noch mehr aber den erhebenden Geist der Hoffnung verdankt. Die Bedeutung dieses Charakters steigert noch der Kontrast zur Io: sie welche durch die Liebe des Zeus harte Verfolgungen erleidet und bis zum Wahnsinn geängstet wird, tritt im zweiten Abschnitt auf und berichtet zuerst von ihrem Unglück, worauf Prometheus ihr in mancherlei Gesprächen die Völker und Länder nennt, welche sie flüchtig berühren werde; zuletzt solle sie Ruhe nach langen Irrfahrten in Aegypten finden, auch

sei einem ihrer Nachkommen bestimmt den Prometheus von seinen Leiden zu erlösen. Im Besitz dieser und einer zweiten Weissagung, die über die Herrschaft und den Sturz des Götterkönigs entscheidet, und er ungeachtet eines drohenden Gebots dem abgeordneten Hermes nicht offenbaren will, trotzt er dem härtesten Geschick; das Stück schliefst, indem Prometheus unter dem Aufruhr der Elemente mit Donner und Blitz in den Abgrund geschleudert wird. Die Oekonomie beharrt in gröfster Einfachheit. Eine Handlung die so gering als möglich erscheint und im wesentlichen auf zwei Schauspieler sich beschränkt, deren einer hinter der gefesselten Figur des Prometheus sprach, mufs statt der äufseren Bewegung fast gänzlich auf ein Gemälde der innerlichen Welt zurückgehen; der Mittelpunkt derselben ist ein unverrückt in sich geschlossener Charakter, voll von Kühnheit und geistiger Kraft, und mit bewundernswürdiger Treue gezeichnet. In der Darstellung glänzt ebenso sehr die Herrschaft über den Gedanken als die klare Bildung der Form, besonders aber erfreut letztere durch männliche Beredsamkeit, durch Raschheit und frischen Ton im natürlichsten Ausdruck, der diese Tragödie trotz manches seltnen und schwierigen Worts zur faslichsten der sieben macht; und hiezu trägt noch die gröfsere Reinheit des Textes bei. Endlich ist der Versbau sorgfältig und namentlich im Trimeter wohlklingend; die melischen Theile sind nicht zu gedehnt und fesseln durch den Wechsel der ergreifendsten Rhythmen. Zur Befriedigung scheint nichts zu mangeln als ein milder religiöser Grundton; denn wenn dieses dramatische Gedicht mit seinen
761 einfachen Mitteln Hafs und Mitleid in hohem Grade zu erregen weifs, so beweist es doch seine Kraft am vollesten in greller Färbung bis zur schroffen Einseitigkeit. Prometheus ist als Held und Genius der aufstrebenden Menschheit in ein glänzendes Licht gesetzt, Zeus ihr Unterdrücker, der undankbare Tyrann, weicht in den Hintergrund zurück; und das Thema welches als den Streit zwischen alten und jungen Göttern oder als Dialektik einer neuen, aus gesetzloser Naturkraft aufkeimenden sittlichen Weltordnung sich ankündigt, entwickelt fast parteiisch nur das eine Glied dieses

Prozesses; Götter und Menschen treten demnach in feindlichem und nirgend versöhntem Gegensatz aus einander. Konnte nun aber der religiöse Sinn des Aeschylus, welcher unter den ersten reine Vorstellungen von der obersten Gottheit und ihrem sittlichen Zusammenhang mit der Welt vortrug, und einen Uebergang aus der dämonischen Urzeit in die jüngere Weltordnung (p. 176.) nachdrücklich anerkennt, eine so herbe zerstörende Kritik gegen Zeus, den Gipfel im nationalen Kultus, wenden? und wie läſst sich begreifen daſs ein Mann von solchem Kunstverstand diesen nicht aufgelösten Miſsklang ertrug und ein einseitiges, mit der Wahrheit und dem natürlichen Gefühl streitendes Moment, dem gläubigen Attischen Publikum gegenüber, bis zum Ende durchführte? Am wenigsten wird man ihm aber zutrauen daſs er die Prometheus-Sage wegen ihres paradoxen Gehalts und aus bloſsem poetischen Interesse behandeln wollte. Denn Aeschylus faſst jeden Mythos als Mittel zum Zweck, nicht als unmittelbares Objekt; die Abenteuer des mythischen Zeus und der theogonischen Fabel lagen ihm also fern, und niemals sichtet er die Widersprüche der poetischen oder volksthümlichen Götterlehre. Mit dem Standpunkt und klaren Charakter des Dichters sind daher die wenigsten Hypothesen (p. 193.) vereinbar: weder hat er alles Ernstes den höchsten Gott auf einer niederen mythologischen Stufe dargestellt, wo das Wesen desselben eine zersetzende Läuterung erfuhr, noch gar mit der schneidenden Waffe dieses Mythos unter den Athenern einen tiefen Haſs gegen die Tyrannei zu begründen gesucht; eine neuere Deutung, die vor anderen dem modernen Denker zusagt, daſs dieses Stück den Triumph der Freiheit als ein erhebendes Schauspiel feiern und die Würde des menschlichen Willens in dem Moment des Unterliegens verherrlichen sollte, paſst weder zum Glauben des Tragikers noch in den Kreis antiker Ideen. Endlich bleibt in allen solchen Ansichten das Episodium der Io zwecklos und überhängend. Die Summe sovieler Bedenken überzeugt vielmehr daſs der gefesselte Prometheus seine Lösung und Berichtigung im verlorenen *Προμηθεὺς λυόμενος* 762
erhielt; doch ist der Plan desselben nur fragmentarisch be-

kannt. Ein Chor von Titanen besuchte dort den Prometheus, der seit langen Jahren am Kaukasus angeschmiedet leidet, indem in gewissen Fristen ein Adler seine Leber zerfleischt; da befreit ihn Herakles von seiner Pein, Abkömmling der Io im dreizehnten Geschlecht, und hört in ausführlichem Vortrag die Wege und Kämpfe, die er versuchen müsse; Chiron aber stieg für Prometheus zur Unterwelt hinab, und dieser legt als Symbol seiner Leiden einen Weidenkranz, den ersten Anlafs zur Bekränzung bei Gastmälern, um das Haupt. Zuletzt endet Zeus allen Zwiespalt, indem er seinen Sohn, den Meister in heroischer Tugend, den durch Ungethüm jeder Art bedrängten Menschen zum Schützer gab. Den Grundton dieses Prometheischen Spieles wird man nun, dem Schlufsstück der Orestie entsprechend, in jenen Ideen suchen müssen, welche den tiefsinnigen Dichter ernstlich beschäftigten: dafs das Menschengeschlecht auf seinen Wegen zu Gesetz und Sittlichkeit viele Stufen der Kultur nicht ohne Frevel durchlief, bis die Gottheit es geläutert in feste Schranken wies. Beide Dramen hatten längere Digressionen aus der mythischen Geographie mit einander gemein; theilweise sind sie dunkel und märchenhaft, aber für den damaligen Stand der Länderkunde nicht ohne Werth.

1. Bearbeitungen: aufser denen von Brunck, Blomfield u. a. welche besser unter den Kollektivausgaben ihren Platz finden, gehört hieher die Italiänische Uebers. mit philologischen Noten von Giacomelli, Roma 1754. 4. (die Noten wiederholte Butler) Revision m. Schol. ed. Meineke, Berol. 1853. Deutsch v. Fr. Jacobs in Wielands Att. Mus. 1801. III. 3. Da der Text in den dialogischen Theilen mehr interpolirt als schwer verdorben ist, so wäre nicht undenkbar dafs einzele Verse sich eingeschlichen hätten, und zwar lange vor der Alexandrinischen Zeit: namentlich v. 212. *καὶ Γαῖα, πολλῶν ὀνομάτων μορφὴ μία*, von Hermann nicht glücklich vertheidigt, und 1041. *ἄνωγε γάρ σε τὴν αὐθαδίαν | μεθέντ' ἐρευνᾶν τὴν σοφὴν εὐβουλίαν. | πείθου.* Worte die nicht nur ohne Nachtheil fortfallen können, sondern auch in der Manier der Schauspieler blofs aus der vorhergehenden Rede wiederholt sind.

Die Fragen welche beim Prometheus in Betracht kommen, hat zuerst im Zusammenhang behandelt Welcker in jenem Buch (p. 32.) über die Aeschylische Trilogie Prometheus, wel-

ches zu verwandten Forschungen und zu den fortgesetzten Erörterungen über die tragische Komposition der Tetralogie den Anstofs gab: ein Verdienst welches durch Beschränkung auf das gegebene Mafs und durch strenge Ordnung noch erhöht worden wäre. Ein Supplement gab Schömann in der Einleitung zu seiner gewandten Uebersetzung: Des A. gefesselter Prometheus Gr. u. Deutsch mit Einleitung, Anm. u. dem gelösten Prom. Greifsw. 1844. Wer unser Stück für abgeschlossen und sich selbst genügend hielt, sah darin das Thema von der Hoheit und Seligkeit des freien Willens (Schlegel), und hierauf pflegt unwillkürlich auch die frische Lesung in jungen Jahren zu haften; weniger natürlich deutete man den Prometheus als ein patriotisches Gedicht wider die Tyrannei (Schütz), oder noch künstlicher (Passow *Opusc.* p. 20.) als Allegorie gegen die vermeinte neue Despotie der demokratischen Partei: dies alles unbekümmert um die daraus entspringenden Schwierigkeiten für die religiöse Stellung des Dichters, die Herm. *Opusc.* IV. p. 256. allerdings gering angeschlagen hat. Aber seine Behauptung, *neque habuerunt ista apud Graecos offensionem, nec potuerunt habere, ut in religionibus, quae totae ex huiuscemodi fabulis essent compositae*, steht mit den sicheren Thatsachen in 763
offenem Widerspruch. Die Gegner (und wenige werden jetzt dieses Drama vereinzelt nehmen) geriethen meistentheils auf ähnliche Klippen, indem sie dem Dichter eine nur gröfsere geistige Freiheit an demselben mythischen Stoff einräumten; wie wenn Zeus eine Reihe von Kulturstufen oder einen trilogischen Stufengang durchlaufen soll, damit er geläutert aller brutalen Willkür sich entschlage. Man vergafs dafs Zeus, welcher im Volksglauben weder Begriff noch Dogma war, an vielen mythologischen Fäden hängt und dafs mit solchen dem Prometheus und der Opposition ausschliefslich günstigen Ideen (am schärfsten ausgesprochen als Ansicht bei Welcker p. 92—94.) nicht der theogonische Zeus, den ohnehin die Tragödie (am wenigsten Aeschylus, s. Agam. 164. ff.) niemals berührt, sondern der oberste Gott der Staatsreligion, die Intelligenz der sinnlichen Welt untergraben werde. Auf einen noch gefährlicheren Platz stellt Welcker p. 111. den Dichter, wenn er ihn als Anhänger der tieferen alten (d. h. der vermeinten Eleusinischen) Theologie betrachtet: er der die schwachen Seiten des mythischen Glaubens wohl erkannte und ihn gelegentlich angriff, habe mit einem Hauptschlag auf die Hesiodische Theogonie den Unterschied zwischen ihren Göttergeschichten und dem wirklich Göttlichen dargethan. Beim Wagestück einer so vernichtenden Kritik sei für einen Augenblick dahin gestellt, wieviel Geduld man den Attischen Zuschauern, wieviel Klugheit dem Aeschylus zumuthen wolle; wenn aber der kühne Tra-

giker wirklich aus der einfachen Hesiodischen Fabel seinen Prometheus in einer so verfänglichen Fassung zog und den moralischen Bruch zwischen unabhängigen göttlichen Mächten eigens erfand, so mufs er auch in diesem Streit einen Schwerpunkt und ein der göttlichen Weisheit günstiges Moment gefunden haben: nur dann ging aus dem harten Kampf die jüngere Weltordnung siegend hervor, und die sittliche Dialektik überwand allen Gegensatz und den Anschein des Unrechts. War einmal der Widerspruch bis zur äufsersten Grenze vorgeschritten, so schlofs er wie in den Eumeniden mit einem Vertrag und Uebergang aus dem unbedingten menschlichen Streben zum sittlich begrenzten Leben, innerhalb der vom höchsten Ordner gebotenen Schranken; auch läfst das Wort *Prom.* 192. erwarten dafs der eine Theil dem anderen entgegen kam; schon Hesiod ϑ. 530. hatte den Herakles als Bindeglied beider Kreise bezeichnet, welcher berufen war den Prometheus zu erlösen und auf Erden ruhmvoll zu wirken. Gleichwohl erhebt Aeschylus mit ganzer Kraft nur die Sache des Menschengeschlechts, sein Prometheus steht gleich dem Goethischen auf eigenen Füfsen und in einer von ihm geschaffenen Welt, neben ihm gilt kein anderes Recht; für den Herrscher der Welt spricht ein gewichtiges Wort nur das zweite Chorlied, das gediegener lautet als die Rede des Okeanos; man sieht wie schwer es dem Zeus im verlornen Stück gemacht war das rechte Gleichgewicht herzustellen, wenn nicht gar ein Sprung oder vielmehr ein äufserlicher Vermittler dem Zwiespalt ein Ende machte. Das Problem (ein heidnischer Faust) überschritt den antiken Gesichtskreis, einmal weil nach der ältesten Vorstellung ursprünglich Götter und Menschen von einander unabhängig existirten, und
764 es schien dafs ein Vertrag des natürlichen Organismus, nicht ein sittliches Band sie zusammenhielt; dann weil die feinere gebildete Welt, in deren Geist Plato redet, alle Keime der Humanität, des Glaubens und Wissens von urweltlichen Mittheilungen der Götter selbst herleitet, nicht aber einen Streit zwischen ihnen und den Menschen anerkennt, der durch Einsetzung neuer sittlicher Prinzipe geschlichtet werden mufste. Doch hat Schömann eine solche versöhnende Stiftung als Motiv des doppelten Prometheus gefafst und seiner Nachdichtung zum Grunde gelegt. Die Alten meint er (p. 42.) hätten schon im Hesiodischen Mythos von Zeus und den Titanen angedeutet, dafs die Kraft des Menschen unzulänglich und er von der göttlichen Gnade abhängig sei; auch die böse Neigung an ihm bemerkt, der Gottheit ihre Ehre zu entziehen und auf eigene Klugheit zu vertrauen. Aeschylus beginne nun seine Darstellung mit jenem Naturleben, wo die Menschen durch Entwickelung ihrer

kaum geahnten Kräfte sich auf eine Stufe der einseitigen Bildung erheben und der naturwüchsige Standpunkt bis zur Spitze steigt; zuletzt aber sei von ihm (p. 50.) vermuthlich erwiesen worden, Prometheus habe blofs Künste des sinnlichen Bedürfnisses, nicht die edelsten und höchsten Güter gebracht, weil die Sittlichkeit gemangelt, die nur von den Göttern kommen könne. Diese Hypothese hat Schömann gegen Caesar und Hermann *diss. de Prom. Aeschyleo, L.* 1845. nochmals entwickelt in *Vindiciae Iovis Aeschylei, Gryph.* 1846. womit zu verbinden die Kritik von Bamberger im Philologus II. p. 324. ff. und H. Keck in einem ergänzenden Progr. Glückstadt 1851. Eine solche Meinung welche zwischen dem sinnlichen und dem sittlichen Menschen unterscheidet, sogar dem gestraften Prometheus etwas Demuth und Schuldbekenntnifs ins Gewissen schiebt, wodurch im *Λυόμενος* eine Lösung der gespannten Gegensätze bewirkt sei, hat einen zu modernen und christlichen Anstrich. Allein den höchsten Flug nimmt Bambergers Divination: Zeus habe das unmündige Geschlecht der Menschen (v. 235.) vertilgen wollen, weil ihm ein so rohes Naturleben unfähig erschien, um gute sittliche Wesen auszubilden; als er aber ein neues Geschlecht zu schaffen dachte, sei die Willkür des Prometheus ihm in den Weg getreten, und so durch diesen Genius der Mensch aus thierischen Zuständen zwar zu feinen Künsten und Kräften erhoben worden, aber nicht zur höheren Sittlichkeit gelangt: darum erweise sich die Weltregierung des Zeus in der strafenden Gerechtigkeit, und das von Aeschylus behandelte Problem ist hiernach der Widerstreit im innersten Menschenleben, der Widerspruch zwischen der realen und idealen Welt. Wir werden wol noch manchen ähnlichen Gedanken erwarten müssen, da der Mythos elastisch genug ist. Auf ein Seitenstück zu solchen dilettantischen Kombinationen war auch Müller II. 96. fg. verfallen: aus dem Kampf der straffen Gegensätze finde die göttliche Weisheit einen Weg zur Harmonie; der Vorwurf einer Abweichung vom Rechten treffe zwar den Prometheus, doch sei sie nur die Verirrung einer edlen grofsartigen Natur; wiederum war im Durchbruch von der Titanischen Zeit zur Herrschaft Olympischer Götter die Härte des Zeus eine Nothwendigkeit, und erst seit den Ordnungen des gegenwärtigen Zeitalters durften Milde und Gnade eintreten.

Dafs der zweite Prometheus mit dem gefesselten unmittelbar zusammenhing, bezweifelt Hermann *de Aeschyli Prometheo Soluto* (1828.) in *Opusc.* IV. *num.* 5. Seine Einwürfe betreffen manche Nebendinge, welche die Verknüpfung beider unbequem oder gewaltsam, für einen von Zeit und Ort so wenig beschränk-

ten Dichter nicht unmöglich machen; dagegen würde sich eine Hauptsache, das mit guter Absicht eingefügte Episodium der Io, gar nicht oder nur oberflächlich erklären lafsen, wenn der gefesselte Prometheus ohne Fortsetzung und vollständigen Abschlufs geblieben wäre. Dieses selbe Moment kann auch überzeugen dafs das Thema nicht im hohen spekulativen Revier zu suchen sei, geschweige dafs Zeus als Ausdruck und Depositar der sittlichen Weltordnung gelten solle. Sonst fehlt ein äufseres Zeugnifs; denn *τῷ ἑξῆς δράματι* *Schol. Prom.* 511. 522. gibt keinen Anhalt, am wenigsten (s. Herm. p. 261.) das frühere Scholion. Wir müfsen ihn daher schon als das Mittelstück einer Trilogie hinnehmen, deren Vor- und Nachspiel verloren sind. Endlich kann das Satyrdrama Prometheus, welches die Perser-Trilogie beschlofs, nur im *Προμ. Πυρφόρος*, einer heiteren Dichtung auf die Attischen Prometheen erkannt werden; die Citation des Pollux *Πρ. Πυρκαεὺς* aber die von einigen als irrig verworfen wird, gibt wenigstens nicht den diplomatischen Ausdruck, und darf noch weniger zur Annahme von zwei verschiedenen Stücken berechtigen.

765 2. *Ἑπτὰ ἐπὶ Θήβας*, ein Stück von einfacher Kunst und Anlage, wurde Ol. 78, 1. aufgeführt und war das dritte Glied in einer Tetralogie der Thebanischen Fabel, worin Aeschylus über Aristias und Polyphradmon siegte. Sein Mittelpunkt ist König Eteokles, ein kräftiger, besonnener, durch kriegerischen und patriotischen Sinn ausgezeichneter Charakter, der in reiner Vaterlandsliebe wirkt und stirbt. Ihn findet die Gefahr des Krieges vorbereitet, er beruhigt den aufgeregten Staat und erinnert an die Pflichten der Bürger; dann als ihm sein Bote den drohenden Angriff und die Vertheilung der sieben feindlichen Heerführer zugleich mit ihrer Charakteristik berichtet, spricht er ausführlich sein Urtheil über die Gegner, seine Hoffnungen und Anordnungen aus; zuletzt erklärt er den festen, durch kein abmahnendes Wort erschütterten Entschlufs, seinem Bruder Polynikes gegenüber zu treten. Unter dem Eindruck eines dämonischen Augenblicks (p. 194.) wo die finsteren Erinnerungen an das schuldbeladene Haus seiner Väter und den väterlichen Fluch ihn bestürmen und auf heilloser Bahn der Leidenschaft fortreifsen, beschleunigt er die bang erwartete Katastrophe. Die königlichen Brüder erliegen einander im Zweikampf, aber die

Stadt wird durch einen glänzenden Sieg gerettet. Beider Leichname kommen auf die Bühne, wo die Schwestern mit dem Chor zur Todtenklage vereinigt einen melancholischen, durch den herben Parallelismus der Glieder bezeichneten Kommos anstimmen. Am Fall der Fürsten erkennen sie mit schneidendem Tiefsinn die unversöhnliche Macht der Erinys: nemlich den Familienfluch der Labdakiden, welcher durch die Schuld des Laius bis zum dritten Geschlecht sich erstreckt und mit der Ausrottung des männlichen Stammes schliefst. Das Verbot des Thebanischen Rathes, den Polynikes zu bestatten, ruft den erklärten Einspruch der Antigone hervor; den Schlufs macht der Chor, der in zwei Parteien getrennt um die Todten zu geleiten aufbricht. Diese Wendung schien früher ein Schlufsstück als Nachtrag zu fordern, in dem Antigone ihren Vorsatz ausführte; doch würde das Thema zum dämonischen Grundton der vorhergehenden Dramen kaum gepafst haben, sondern dem Sophokles blieb es vorbehalten ein solches Motiv selbständig durchzuführen. Aeschylus dagegen begnügt sich einen versöhnlichen Schlufs mit einigen Strichen anzufügen. Auch in diesem Stück ist weder Verwickelung noch rascher Fortgang, sondern die Handlung kommt frühzeitig zum Stillstand, und beschränkt sich sogar im wesentlichen auf ein Gemälde des ethischen, durch Schicksal und Freiheit bestimmten Lebens und eines hervorragenden Charakters, der in den Kreis der Schicksalsmächte gerissen zuerst seiner Pflicht genügt, dann ruhig und entschlossen den Untergang aufsucht. Kaum erwartet man daher dafs solche Bilder des staatsmännischen und militärischen Lebens in einen gröfseren Zusammenhang gehören, und noch weniger liefse sich aus dem Kern und Vorgrund des Dramas abnehmen dafs sein Schwerpunkt im verhängnifsvollen Geschick des Thebanischen Königshauses liegen solle, bis in der zweiten Hälfte die Schuld des Laius und der Fluch des Oedipus nachdrücklich betont und der Wechselmord der feindlichen Brüder als unmittelbare Folge davon bezeichnet wird. Jetzt da wir wissen dafs dieses Stück den dritten Platz in der Trilogie der Thebanischen Königsfabel einnahm, mufs das so spät hervortretende Geschick als

Schlufsstein des Mythos gelten. Immer sind aber ungeachtet ihrer grofsen Bedeutung die Schicksalsideen wenig verarbeitet, am weitesten aber von jenem Reichthum an Gedanken und Reflexionen entfernt, welcher die Stärke der Orestie bildet. An deren statt sprechen die hinteren Scenen in düsterer Schwermuth ein herbes Mitgefühl der unseligen Verkettung aus, welche jedes Mitglied desselben Geschlechts wider Willen ergreift. Da die Handlung nicht eben äufserlich auftritt und mit einer bedeutenden That, dem Tode
766 der beiden Brüder abschliefst, so bleibt allein der Reflexion ein weiter Spielraum. Diese beschäftigt nicht nur die Hauptperson, sondern und überwiegend den Chor der Frauen: und zwar begleitet er nach allen Seiten den Verlauf des Dramas, zuerst indem er die Noth der bedrohten Stadt und die Schrecken des Krieges empfindet und in malerischen Zügen schildert, weiterhin sein warmes Mitgefühl am tragischen Geschick des Königshauses ausspricht. Eigenthümlich ist diesem Stück die Kunst der dramatischen Charakteristik, die bis zum schroffen Kontrast sich steigert: hier der kräftige Ton und männliche Geist des Eteokles, der kalt und fest das Bewufstsein der königlichen Pflicht vernehmen läfst, dort der weibliche zarte Sinn der Weiber, an denen man die rührende Wahrheit, die Lebendigkeit und Naturtreue (besonders in den beiden ersten Chorliedern) bewundert. Die Frische des einfachen und energischen Stils erinnert an Prometheus, aber die melischen Theile sind umfassender, kühner und schwieriger; hiezu kommen aber noch gröfsere Schwierigkeiten der Kritik und häufige Verderbungen des Textes.

2. Ἑπτὰ ἐπὶ Θήβαις lautet der Titel in den meisten codd. und einigen Citationen, dem alten Sprachgebrauch gemäfs. Ed. Conr. Schwenk (*c. Schol. et nott.*), *Trai.* 1818. Nach den besseren Arbeiten von Blomfield u. a. ist eine bündige kritische Revision mit den Scholien von Ritschl gegeben, Elberf. 1853. Deutsche Uebers. v. Süvern 1797. Der Text hat in den beiden ersten Chorliedern und im Schlufs stark gelitten, aufserdem auch eine Zahl unächter Trimeter, wie es scheint durch Interpolation der Schauspieler, bekommen: nemlich (abgesehen von v. 13. und vom Spruch 201. den Mediceus nicht anerkennt) v. 281—83. welche die Struktur des Satzes heillos verwickeln

(von diesen und den benachbarten Versen, worunter wol auch das vielbesprochene *Δίρκης τε πηγαῖς ὕδατί τ' Ἰσμηνοῦ λέγω* fallen mufs, sorgfältig Ritschl *prooem. Bonn. aest.* 1857.), wo vermuthlich als sicherer Bestand nur bleibt, *ἐγὼ δὲ χώρας — ἐπισκόποις, Εὖ ξυντυχόντων καὶ πόλεως σεσωσμένης, Στέψω τροπαῖα πολεμίων ἐσθήματα, Λάφυρα δαίων δουρίπηχθ' ἁγνοῖς δόμοις*, dann die sehr überraschende Rhetorik 520. 521. 523—525. wo man einen gelinden Abschlufs vermifst haben mufs; ferner in v. 590—92. drei nicht späte Trimeter (Dind. *praef. ed. tert.* p. 50.) und zwei gar prunkhafte Verse 680. fg. mit dem unpassenden Zusatz *ἐχθρὸς σὺν ἐχθρῷ στήσομαι*, auch 606. fg. das Bruchstück zweier moralisirender Trimeter. Auch ist es wahrscheinlicher mit Dindorf den an zwei Stellen wiederholten v. 826. nebst den nächsten Worten (*πόλις σέσωσται — φόνῳ*) auszusondern als mit Hermann umzustellen. Kritische Versuche sind mehrfach in unserer Zeit für Parodos und andere lyrische Stellen unternommen worden, wie im Rhein. Mus. N. F. X. 3. Beiträge von Prien im Lübecker Progr. 1856. u. a.

Die Zeit bestimmte man sonst aus Aristoph. *Ran.* 1037. denn er schien nach Erwähnung dieses martialischen Stückes (*ὃ θεασάμενος πᾶς ἄν τις ἀνὴρ ἠράσθη δάιος εἶναι*) die Perser als ein späteres (*εἶτα διδάξας Πέρσας*) zu bezeichnen. Eine solche Deutung wäre bei gelehrten Prosaikern unzweideutig; anders beim Aristophanes, der nicht auf dem Grunde didaskalischer Studien steht und aus ihnen erzählt. Nun bemerkt das Scholion im Gegentheil: *οἱ Πέρσαι πρότερον δεδιδαγμένοι εἰσίν, εἶτα οἱ Ἑπτὰ ἐπὶ Θήβας.* Ferner sagt Plut. *Aristid.* 3. dafs das Publikum den berühmten Vers 598. (577.) auf den damals anwesenden Aristides (gest. um Ol. 79, 3.) gedeutet habe. Hiernach hätte man die Aufführung zwischen Ol. 77. und 79. vermuthet. Mit Sicherheit hat sich aber Ol. 78, 1. aus der im Mediceus früher übersehenen didaskalischen Notiz ergeben, welche Franz (d. Didaskalie zu Aesch. *S. Th.* Berl. 1848.) hervorzog, ausführlich Schneidewin Philol. III. 348. ff. und J. Schmidt in Zeitschr. f. Alt. 1856. N. 49—51. erläuterten. Nichts hat uns mehr überrascht als zu hören dafs die Sieben nicht, wie die Mehrzahl wegen der nicht rein abschliefsenden Katastrophe glaubte, das Mittelstück sondern gerade das dritte Glied einer Trilogie waren. Denn es heifst: *ἐνίκα Λαΐῳ, Οἰδίποδι, Ἑπτὰ ἐπὶ Θήβας, Σφιγγὶ σατυρικῷ.* Das Motiv dieser Trilogie war der göttliche Fluch, der durch Schuld des Laius bis in das dritte Geschlecht der Labdakiden herabreicht (*αἰῶνα δ' ἐς τρίτον μένει* v. 744.) und zuletzt in verhängnifsvoller Stunde den besonnenen Fürsten zum Brudermorde fortreifst. Erst dann erinnert das Chorlied an Laius und die Verwünschungen des Oedipus: und doch hatte bisher nichts auf ein fatalistisches Motiv gedeutet, sogar fehlt dem

Schlufs des Stückes, wo das Begräbnifs der Todten ein neues Interesse herbeizieht und eine Kollision wie die von Sophokles behandelte vermuthen läfst, jeder Wink, der an ein so langwieriges Verhängnifs erinnert. Auch das Band welches die Sieben mit dem Oedipus verknüpft, die Missethat des Königs welcher gegen sich selber wüthet und zugleich den Fluch über seine Söhne schleudert, wird blofs gelegentlich in demselben Chorgesang (784—795.), öfter nur sein Fluch (70. 661.) bezeichnet. Jene Wendung des Epilogs und dieser Mangel eines pathetischen Grundtons haben daher zu den verschiedensten Kombinationen verführt und müssen die gemachten Mifsgriffe wohl entschuldigen. So hielt Müller für unzweifelhaft dafs die Trilogie mit den *Ἐλευσίνιοι* schlofs, wo das Schicksal der Antigone zugleich mit der Bestattung der gefallenen Argiver (ein dem Hauptgedanken fern stehendes Thema) verknüpft sei. Allein er hatte begriffen dafs der anfangs völlig aus den Augen gerückte, dann in der Peripetie gewaltsam herausgekehrte Fluch des Oedipus ein Motiv des vorigen Stücks müsse gewesen sein und den Zuhörern, die mit bangem Schauer folgten, bei allen Reden des Eteokles gegenwärtig blieb. Hermann *Opusc.* VII. p. 190. legte dagegen ein Gewicht auf v. 716. sq. *ἄγαν δ' ἀληθεῖς ἐνυπνίων φαντασμάτων | ὄψεις, πατρῴων χρημάτων δατήριοι.* Aber diese prophetischen Träume sind entweder ein subjektives Motiv, dessen Eteokles kurz vor der Entscheidung sich lebhaft erinnert, oder nur eine geistige Nachwirkung des
767 väterlichen Fluches. Sonst liefs auch er p. 207. die *Ἐλευσίνιοι* als Schlufsstück gelten, und als Thema desselben die Bestattung der gefallenen Argivischen Helden, weil in den Sieben alles auf ihren Tod bezügliche mit Stillschweigen übergangen werde; jetzt erhellt dafs er früher II. p. 315. das wahre getroffen hatte. Wir ziehen also aus dieser unerwarteten Erfahrung an den Sieben eine nicht unfruchtbare Lehre (p. 32.) für weitere Kombinationen über Trilogien des Aeschylus: dafs man den Mafsstab der Orestie nicht durchweg anlege, noch weniger aber überall die Kunst oder den Ideenreichthum begehre, wodurch diese Spitze seiner Poesie hervorragt. Gelegentlich erkennt man auch besser was Sophokles, nachdem er den fatalistischen Standpunkt zurückgedrängt, durch Concentration und durch Verarbeitung der einzelen Motive dieses umfassenden Stoffes geleistet hat. Zuletzt liefs das Satyrspiel Sphinx (oben p. 138.) noch den Grundton des Mittelstückes nachklingen, und erinnerte daran wie die Weisheit des Oedipus doch nur das Verhängnifs und den Fluch dieses Hauses vollendet hätte. Man ist geneigt ein Vasenbild, Silen vor der Sphinx, hieher zu ziehen, Wieseler Theatergeb. p. 47.

3. *Πέρσαι*, Ol. 76, 4. (472.) aufgeführt, war in der Trilogie das mittlere Stück zwischen Phineus und Glaukos Pontios. Den Umrifs seines Plans zog der Dichter aus den Phoenissen seines Vorgängers Phrynichus; in der Haltung des Ganzen, in Komposition und geistiger Auffassung des Stoffes betrat er einen eigenthümlichen Weg. Erstlich überwiegt ein alterthümlicher, gemessener, mit orientalischem Duft gefärbter Ton, der zur Scenerie pafst; denn der Schauplatz ist in die Hauptstadt des Persischen Königs verlegt und Personen Sitten Zustände gehören nur den Persern an. Diesen Grundton bewahrt der feierliche gedämpfte Vortrag, welcher oft elegisch klingt, und zu derselben Stimmung pafst die grofse Natürlichkeit und Einfalt der Sprache, die wenig Glanz sucht und zuweilen in die Breite geht: daher ist der Text fafslich und besonders im Gespräch besser erhalten, weniger in den lyrischen Theilen, gegen den Schlufs hin aber mehrfach entstellt und lückenhaft. Den alterthümlichen Geist athmet auch die Metrik, da die Lieder und der Kern der höheren Melik in weichen, zum Theil Ionischen Rhythmen sich bewegen, im Dialog der trochäische Tetrameter vorherrscht. Endlich merkt man am Wortgebrauch und der grammatischen Form eine frühere Periode des Aeschylischen Stils, die nur mit der Farbe der Schutzflehenden sich vergleichen läfst. Den vollständigsten Eindruck dieser alterthümlichen herben Kunst mit kurzen Satzgliedern und einiger Breite der Gedanken schliefst der Kommos ein oder der Epilog. Hiernach überrascht weniger die Nüchternheit und symmetrische Beschränkung des dramatischen Plans; denn die Handlung ist zu Gunsten der Erzählung und des reflektirenden Elements auf ein knappes Mafs herabgesetzt. Zwar sind die wenigen scenischen Mittel in den besten Zusammenhang gefügt und mit genialer Erfindsamkeit verarbeitet. Aeschylus hat besser als sein Vorgänger die Spannung anzuregen gewufst, den idealen Standpunkt durch den Schatten des Darius erhöht und den Ideenkreis ebenso fein als tief gefafst. Aber eine so statarische Scenerie, wo die fast entschiedene Begebenheit bald fertig vorliegt und nur gemächlich sich in einer Reihe von Erzählungen entwickelt, wo

keine Gruppirung, kein Gegensatz in Charakteren (aufser
durch Reflexion im Parallelismus zweier Könige) gebildet
wird, scheint noch den Anfängen der Gattung nahe zu ste-
hen; und kaum darf man über einige Neuere sich wundern,
wenn sie wegen der Fülle lyrischer Gedanken, welche den
Chorliedern einen überwiegenden Spielraum verstattet und den
768 Chor selber als poetischen Betrachter neben das Objekt stellt,
hier eine Festkantate, nicht eine bewegte Tragödie sahen.
Dennoch hat Aeschylus ebenso richtigen Kunstsinn als feines
Gefühl bewährt, indem er seinem Standpunkt (p. 176.) ge-
treu den Grundton der sittlichen Weltordnung, die sich an
den Leiden eines Geschlechts in dunkel waltender und zer-
störender Macht offenbart, am gröfsten Ereignifs seiner Tage
hervorhebt. Der geschichtliche Verlauf des Krieges wäre
Sache des Epos gewesen oder das Thema für eine Perseïs,
jeder historische Stoff blieb dem Tragiker fremd, wenn die-
sem nicht schon ein feiner Takt verboten hätte dem Natio-
nalstolz durch einen unzarten Panegyricus zu huldigen und
den Schauplatz Hellenischer Grofsthaten in Hellas zu feiern.
Er nahm vielmehr als Kern seiner Dichtung einen Gedanken
von rein menschlichem Gehalt, das Gottesgericht welches
über mafslose Hoffahrt verhängt worden, und da die Perser
eine verhängnifsvolle Schuld für die Vermessenheit ihres Kö-
nigs zu büfsen hatten, so mufste die Scene völlig auf Persi-
schen Boden übergehen. Der Chor bejahrter Männer, aus
den Grofsen des Königreichs zur Regentschaft bestellt, über-
blickt im Beginn die gewaltige Macht des Reiches, erwägt
aber auch bang den hochfahrenden Plan des Xerxes und die
Bedenken eines so riesenhaften Feldzugs; seine Stimmung
wird dann durch die Ahnungen und bedeutsamen Träume
der Königin Atossa gesteigert. Bald verkündet ein Bote den
ungeheuren Schlag; der Reihe nach entwickeln seine Be-
richte, die durch ihren einfachen Glanz zum Ernst auffordern
und die Phantasie erfüllen, ein anschauliches Gemälde des
Persischen Unglücks, die Schlacht bei Salamis, den Verlust
an ausgezeichneten Männern und den schimpflichen Rückzug;
alles läfst den Chor für einen nahen Abfall der Asiatischen
Völker fürchten. Auf seinen Rath wird der gute König Da-

rius, dessen Weisheit in werthem Andenken geblieben, unter
dem das Perserreich blühend und ausgedehnt war, als ein
Schutzgeist in der Noth mit Todtenopfern und religiösen
Liedern angerufen; der Schatten des alten Herrschers steigt
empor, und belehrt dafs längst Orakel das Glück des Perser-
volks bedroht hatten, dafs sie jetzt aber in dem Unheil, welches
durch des Xerxes Götterverachtung und thörichten Uebermuth
herbeigezogen worden, unerwartet schnell in Erfüllung gehen;
er weissagt noch als weitere Folge die Niederlage des zu-
rückgelassenen Heeres bei Plataeae. Der Eindruck dieser
erhabenen Persönlichkeit steigert bei seinem Verschwinden
die Bewunderung des Chors: davon zeugt sein Lobgesang
auf die gebieterische Weltmacht, die Darius selber erwarb
und bewahrte. Den schärfsten Kontrast gegen jene vergan- 769
gene Herrlichkeit gibt hierauf Xerxes zu schauen und zu
hören, indem er als Flüchtling auftritt und in unmännlichen
Klagen sein Mifsgeschick bekennt; den natürlichen Schlufs
bildet ein melancholischer, mit schneidenden Responsorien
durchflochtener Kommos, worin der König vom Chor über
die nicht zurückgekehrten tapferen des Heeres befragt und
ihm antwortend den Widerhall seiner Schmach, seines auf
den edelsten Familien lastenden Unsegens mit gebrochenem
Herzen empfängt. Man bewundert das Zartgefühl und die
sittliche Würde des Dichters, der das am Erbfeind seiner
Nation vollendete Strafgericht ohne Hohn und mit Achtung
vor dem Unglück dargestellt hat. Auch kann es nunmehr
weniger auffallen dafs er dem erwählten Standpunkt gemäfs
einen einfachen, leicht gespannten Plan befolgt und die dra-
matische Bewegung früh zum Stillstand bringt, dafs ferner
der Mangel, welcher in der Stetigkeit der Handlung liegt,
bei dem reichen lyrischen Gehalt und der Fülle malerischer
Akte leichter ertragen wird. Nun standen aber auch die
Perser nicht allein, sondern sie waren Kern und Mittelpunkt
einer trilogischen Gruppe, da sie durch die Seitenstücke
Phineus und Glaukos den Meeresgott ergänzt wur-
den. Beide gaben, wie schon (p. 33.) bemerkt worden, dem
Hauptakt seine volle Beleuchtung, das Vorspiel indem es in
bedeutsame Ferne wies und die Stimmung für eine grofse

Zukunft anregte, das Nachspiel aber um das Gemälde des nationalen Kampfes glänzend abzurunden. Im Phineus (die Spur des Mythos läfst es vermuthen) wurde der künftige Kampf zwischen Asien und Europa geweissagt und hiedurch die Katastrophe des Perserkrieges vorbereitet; mit etwas gröfserer Sicherheit darf man annehmen dafs Glaukos die letzten entscheidenden Siege der Griechen feiern sollte, welche Darius verkündet. Man erzählte von Wanderungen des Seegottes an ferne Küsten, und da die Fragmente manchen Punkt der Sicilischen Oertlichkeit berühren, so scheint es dafs er dort die Niederlage der Barbaren bei Himera gehört oder berichtet habe, hieran aber mochte die Verherrlichung des Sieges bei Plataeae sich anschliefsen. Diese Fassung des Stoffs deutet auf einen gleichzeitigen Aufenthalt des Dichters beim König Hiero, wenn man ihm nicht lieber den Plan beilegen will, in phantastischen aber glänzenden Bildern dem Ruhm des fürstlichen Hauses zu huldigen. Das Nachspiel Prometheus (*Πυρφόρος*) nahm wol seinen wesentlichen Stoff aus der Einsetzung und Feier der Prometheen in Athen; in welcher Beziehung es aber zu der voraufgegangenen politischen Darstellung stand ist ungewifs.

3. Edd. Lange et Pinzger, Berol. 1825. Revision von Meineke, Berol. 1853. Kritische Beiträge von Prien im Rhein. Mus. N. F. VII. 2. ergänzt von L. Schiller im Erlanger Progr. 1850. Monographien: Siebelis *diatribe*, L. 1794. Hermann Progr. 1814. *Opusc.* II. über Zweckmäfsigkeit des Plans, des Tons und der fremdklingenden Diktion, im wesentlichen wie Jacobs Einleit. zur Uebers. in Wielands Att. Mus. IV, 1. Verm. Schr. V. Passow *Meletemata crit. in Aesch. Persas* 1818. *Opusc. acad. num.* 1. Welcker Tril. p. 470. ff. und ausführlicher Rhein. Mus. V. besonders p. 225. ff., wo zuerst die leitenden Ideen der Persertrilogie mehr oder weniger wahrscheinlich entwickelt sind. Es leuchtet ein dafs ein Drama, welches wenige Jahre nach einem früheren nicht unberühmten Stück dasselbe Thema mit ähnlichem Plan behandelte, nicht ohne persönliche, durch Zeitverhältnisse bestimmte Motive könne gedichtet sein oder stark an eine Demonstration streife. Welcker fafste daher die Perser als Gegenstück zu den Phoenissen des
770 Phrynichus (p. 17.), welche nach Bentleys auf Plut. *Themist.* 5. gegründeter Kombination 4 Jahre früher Ol. 75, 4. erschienen waren, und setzte voraus dafs sie den Seesieg des Themistokles ge-

feiert hatten; indem nun Aeschylus wenn auch nur als Episode den Sieg bei Psyttalia, worin die edelsten Perser fielen, schildert, dann den bei Plataeae verkündet, sei der Antheil des Aristides (er vermuthet dafs die Politik desselben ihm besser zusagte, worauf auch Müller II. 90. ein Gewicht legt), in sein Recht eingesetzt worden und mit ihm das Verdienst der Landmacht. Dieses Motiv liegt freilich sehr im Versteck, und etwas spät hätte der Dichter die schicksalvolle Fügung in den Grofsthaten seiner Nation dargethan, dafs nemlich die vereinte See- und Landmacht der Griechen ebenso sehr als das einträchtige Zusammenwirken der beiden gröfsten Staatsmänner den Untergang des Persischen Heeres entschied. Aehnlich zwar Passow p. 23. ff. aber nicht ohne das Mafs im Ausdeuten einzeler Wendungen zu überschreiten: sein Resultat aber, *Persas Themistocli eiusque conaminibus eodem modo opposuit, quo postea Eumenidas Ephialtae*, würde sich besser zu der geistreichen Ansicht von Droysen (Kieler philol. Stud. p. 73. fg.) schicken, dafs Aeschylus diese Trilogie zur Erhebung des nationalen Bewufstseins gegen den vor wenigen Jahren gedemüthigten Todfeind dichtete, als man einen neuen Angriff der Perser unter dem verbannten Themistokles fürchten mufste. Vor den Persern (so lautet die Summe) mögen Hellas und Athen ohne Furcht sein. Einer so persönlichen Ansicht ist doch, abgesehen von chronologischen Schwierigkeiten, die Komposition des Schlufsstücks keineswegs günstig; mindestens läfst sich über den Stoff des letzteren mit gröfserer Sicherheit urtheilen als über das erste Glied der Trilogie. Denn über Φινεύς erhellt, da nur ein Fragment existirt (Aristoph. *Ran*. 1039. auf die Rede des Phineus zu beziehen wäre paradox genug), wenig mehr als man sonst aus dem bekannten Mythos vermuthet. Hingegen stellt Welcker für das dritte Stück (er hat Γλαύκῳ Ποντίῳ statt Γλ. Ποτνιεῖ in der Didaskalie der Perser gesetzt) folgende leitende Momente auf: das Drama war weder nothwendig ein Satyrspiel noch enthielt es eine Weissagung (an Herakles oder an Orest, wie Hermann meinte), sondern einen Vortrag, zunächst über den Sieg Gelons am Himeras über die Karthager, ferner berechtige nichts den Schauplatz nach Anthedon zu verlegen, noch weniger Aristot. *Poet*. 23, 3. als Anspielung auf diesen Stoff zu fassen. Doch bleibt die Rolle des Gottes stets räthselhaft, und dieser Theil der Kombination erscheint unsicher, da der Mediceus Γλαύκῳ ohne Zusatz gibt. Die Grundgedanken also welche sich auf den leuchtendsten Punkten der Trilogie hörbar machten (vgl. Nitzsch Sagenpoesie p. 583.), betonten den Gegensatz zwischen Asien und Hellas, dem despotischen Regiment und der Freiheit, und sollten überall den Satz begründen, dafs die Gelüste der Barbaren am sittlichen Muth freier Hellenischer Männer sich

brechen würden. 'Hier schimmert gelegentlich die Spur einer Bearbeitung für das Syrakusanische Theater (p. 230.) und zu Ehren des Hiero; wir haben aber blofs zersplitterte Notizen von der zweiten Ausgabe der Perser, aus Eratosthenes im allgemeinen, aus Herodikos, *τὴν τραγῳδίαν ταύτην περιέχειν τὴν ἐν Πλαταιαῖς μάχην*, aus Didymus, *τὴν μίαν* (*διδασκαλίαν*) *μὴ φέρεσθαι*, wozu noch kommt in einem abgerissenen Satz der Mediceischen Vita, *φασὶν ὑπὸ Ἱέρωνος ἀξιωθέντα ἀναδιδάξαι τοὺς Πέρσας ἐν Σικελίᾳ λίαν εὐδοκιμεῖν ἐκ τῆς μουσικῆς ἱστορίας* („durch diese dramatisirte Geschichte" Welcker p. 476.),
771 wo die Schlufsworte (wie bei Dindorf *Schol.* p. 7. geschehen) als Rest einer Citation, vielleicht aus dem Werk des Dionysius von Halikarnafs, vom vorigen abzusondern waren.

4. *Ὀρέστεια*, der trilogische Verein von *Ἀγαμέμνων, Χοηφόροι, Εὐμενίδες*, nebst dem Satyrspiel *Πρωτεύς*, siegreich aufgeführt Ol. 80, 2. (458.) gilt uns als das Meisterwerk des Aeschylus und der älteren tragischen Bühne, womit er zu gleicher Zeit seine dichterische Laufbahn und seine Stellung zur Attischen Politik abschlofs. Sie gewährt das vollkommenste Bild einer Trilogie, einer dreitheiligen, organisch entwickelten und in scharfen Kontrasten gegliederten Handlung, welche reicher und bewegter als sonst beim Aeschylus den Verlauf einer aus entfernten und nahen Ursachen entspringenden Kette des Unheils schildert und durch Satz und Gegensatz bis zur Versöhnung geführt wird. Ihr Ziel und Gipfel ist aber nicht nur der Endpunkt eines dialektischen Prozesses, sondern er bringt auch einen vernünftigen Abschlufs im sittlichen Leben der Menschheit zur Anschauung, und zwar nicht als freien Entschlufs und bewufste That eines leidenden, zur Spitze des Frevels vorgerückten Geschlechts, sondern als aufserordentliche Gunst und als Vertrag göttlicher Mächte, welche zum Heil der Gesellschaft vermittelnd in die dämonische Gewalt des Naturrechts eingreifen und ihr da Halt gebieten, wo Menschen die durch den rohen Trieb der Blutrache fortwuchernde Schuld nicht tilgen können. Aeschylus ist sich überall seiner grofsen Aufgabe bewufst geblieben, und ein seltner Aufwand an geistiger Kraft, in Erfindung und Erhabenheit des Tons, in Gehalt und Fülle der formalen Mittel, hat hier eine Schöpfung der idealen Poesie hervorgerufen, wie kein späterer Dichter sie jemals

erneuerte. Denn in dieser Trilogie treffen zusammen Reinheit und Würde des klaren religiösen Glaubens, Vielseitigkeit und Tiefe der Gedanken, Fülle der Charakteristik und strenge Bedingtheit der dramatischen Komposition, malerische Plastik und Feuer der Leidenschaft (namentlich in den Eumeniden), endlich Redegewalt und Pracht der Form in Ausdruck und Bildern, wodurch Agamemnon (p. 243. 247.) die Weihe des mit dem edelsten Schmuck der Phantasie durchwirkten Kunstwerks empfängt und über das gewohnte Mafs sich erhebt, aber auch gedrückt und besonders in seinen melischen Theilen erschwert wird: also die gesamten Vorzüge des hohen tragischen Stils. Eine solche Vollkommenheit verdient aber um so gröfsere Bewunderung, als Aeschylus damals dem Greisenalter nahe stand, und gleichwohl mit der geistigen Frische der früheren Jahre seine Mittel beherrschte. Vom Satyrspiel Proteus läfst sich nur annehmen dafs es der Widerschein des ernsten tragischen Themas war: vermuthlich wurden darin des Königs Menelaus Irrfahrten und Abenteuer in Aegypten auf der Grundlage der Homerischen Fabel geschildert, wenn nicht dieses andere Mitglied des Atridenhauses schon in der Heimat zur Ruhe kam. Einen ausgezeichneten Fortschritt zeigt der Dichter auch in Objektivität der Form; denn seine Darstellung wechselt methodisch in den drei Stufen der Trilogie. Im Agamemnon entwickelt sie den vollen Glanz, selbst zum Nachtheil des leichten Verständnisses: der Vortrag ist schwer, feierlich, kühn und voll Phantasie, in den iambischen Theilen, sogar wo geringere Personen reden (nur etwas naiver und mit ermäfsigter Kor- 772
rektheit, p. 242.) wie in den ausgedehnten lyrischen Massen; sie bewegt sich langsam von einem bedeutsamen Moment zum anderen und verweilt gründlich in einem Wechsel von Erzählung, Gespräch und Reflexion, bis zu jenem Grade der Ausführlichkeit und Wortfülle, welcher den beträchtlichen Umfang von beinahe 1700 Versen erklärlich macht. Dieser Glanz und Schwung weicht und beschränkt sich in den Choephoren; die Rede wird immer einfacher, der Ton gedämpft und zu tiefer Betrübnifs herab gestimmt, bis er kurz vor der Katastrophe in eine raschere Wendung einlenkt. Dann erst steigt

der Ausdruck in den Eumeniden, dort ist er lebhaft und oft leidenschaftlich, doch hält ihn die strenge Präzision des Stils in Schranken; der versöhnende Schlufs mildert aber auch die Diktion und beruhigt ihren im höchsten Pathos stets würdevollen Gang. Aehnlich ist die Verschiedenheit in Plan und dramatischer Handlung, in Charakteren und im Gebrauch des Chores.

Agamemnon vereinigt wie kein anderes Stück des Aeschylus einen Reichthum von Erfindung und Scenerie. Der Fortgang der Handlung oder vielmehr ihr Stufengang ist zwar langsam und mit Bedacht verzögert, aber voll von energischer Bewegung und Kraft rückt er schrittweise mit einleuchtender Gewifsheit an sein Ziel. Mit einfachen Mitteln und ohne Verwickelung, aber seines Zieles gewifs setzt der Dichter eine Fülle von Ideen und drastischem Stoff in Wechselwirkung, und indem er das Gemüth in steter Spannung erhält, mit dem Ernst des Gedankens nährt und bei jedem dramatischen Moment zu den würdigsten Betrachtungen erhebt, werden Einbildungskraft, Gefühl und Reflexion nach einander in Anspruch genommen und beschäftigt. Man erstaunt dafs trotz der schlichtesten Oekonomie diese glänzenden und schauervollen Ereignisse, die sich im Widerschein sittlicher Wahrheiten entfalten und aus ihnen begriffen werden, das vollkommenste Pathos erzeugen; man wundert sich aber weniger wenn man die Macht des Genies beachtet, das aus geringen und zerstreuten Elementen ein so zusammenhängendes Kunstwerk schuf, und in die Gründlichkeit der Arbeit eingeht, wodurch ein Stufengang von Begebenheiten und Gedanken vorbereitet und bis zur Spitze gesteigert wird. Die furchtbare Gewalt des Stoffes hält daher Schritt mit der Erhabenheit der Gedanken, der Anschauungen über das Sittengesetz und den Gang des menschlichen Lebens; sie sind der ideale Kern, woraus der Mythos und die Gegenwirkung der Personen sich entwickeln. Vergangenheit und Zukunft wogen einher und geben den Stimmungen ein Gleichgewicht, der Chor verknüpft beides, indem er an die sittlichen Forderungen unbeirrt von der überraschenden Gegenwart mit strengem Urtheil erinnert, und voll der trüben Ahnungen

schaudert er im Bewufstsein des göttlichen Strafgerichts vor der Nothwendigkeit eines schlimmen Endes zurück. Stets blickt er auf einen Hintergrund, der starke Schatten auf die kommenden Ereignisse wirft, denn ihm bleibt das greuelhafte Haus der Atriden gegenwärtig, besonders aber der Opfertod der Iphigenie durch ihren von Ehrgeiz verblendeten Vater. Doch scheint das Glück des Agamemnon, den die Eroberung von Troja zur höchsten aber bedenklichen Stufe des menschlichen Looses hebt, keinen schlimmen Ausgang vorzubedeuten; um so mehr ergreift das grofsartige Pathos, welches im Kontrast und jähen Wechsel liegt. Zuerst nun tritt das Ziel des zehnjährigen Krieges, der Fall von Troja rasch und unmittelbar entgegen, nachdem er durch Telegraphenfeuer schon im Anfang mit unverhoffter Schnelligkeit verkündet worden, dann aber bestätigt ihn alles mit immer wachsender Gewifsheit, zuerst ein Bote, welcher die Rückkehr des kaum aus einem verderblichen Seesturm geretteten Heerführers berichtet, später die Erscheinung des 773
Königs selbst: seine Frömmigkeit und edle Gesinnung spricht aus schönen Worten und Zügen und verräth eine tüchtige Persönlichkeit, ihr ist es auch gemäfs dafs er arglos seiner heuchlerischen Gemalin ins Haus folgt. Indessen verzögert Aeschylus die Katastrophe, indem er sie durch die Rolle des dritten aber bedeutendsten Schauspielers vorbereitet. Kasandra, dem Agamemnon als schönster Preis der Beute verliehen, wird wie vor kurzem in das Unglück der Vaterstadt auch in sein Verhängnifs gerissen; ihre Person vereinigt alles was ein schmerzliches Mitgefühl erregen mufs, ungeheures Mifsgeschick in blühender Jugend, jungfräuliche Reinheit und priesterlichen Charakter, der noch im Schwung ihrer enthusiastischen Klagen hervorleuchtet, und der Dichter hat sie nicht nur mit grofser Zartheit gefafst, sondern auch wie nirgend weiter (p. 239.) mit allem Reiz der individuellen Besonderheit ausgestattet. Diese Scene bewunderte schon das Alterthum: in ihr ist der Höhepunkt des Stücks, und Kasandra, deren Gespräch mit dem überraschten Chor fast in eine Reihe von Monologen übergeht, wirkt als prophetisches Organ, um die nächsten Ereignisse zu verkünden und den sittlichen Zusammenhang,

in dem die schlimme Zukunft mit der Vergangenheit der Atriden stehe, klar zu machen. Mit kalter Berechnung erfüllt dann Klytaemnestra das Schicksal, da sie hinterlistig ihren Gemal ermordet; anfangs wollte sie den Mord ihrer Tochter rächen, immer mehr aber wurde sie von unreiner Leidenschaft verstrickt, als ein Mann ihr zur Ausführung eines solchen Plans nothwendig schien und sie dem Aegisth sich ergab. Nach vollbrachter That zeigt sie, von Mordlust und Uebermuth glühend, die ganze Furchtbarkeit eines starren unbeugsamen Charakters, und an der Seite des Buhlen trotzt sie der angedrohten Vergeltung. Die getreuen Bürger Agamemnons (der Chor, der aus seiner reflektirenden beschaulichen Stellung in eine thätige Rolle übergeht) müssen ungeachtet ihrer sittlichen Entrüstung der Gewalt weichen; der Schlufs ist aufregend und gespannt.

Das Mittelstück die Choephoren hat zur Aufgabe, welche den rohen Satzungen der Blutrache gemäfs war, einen Muttermord darzustellen und ihn als unvermeidliches Ergebnifs früherer Schuld zu begründen. Hiermit stimmt der trübe melancholische Ton und die fast peinliche Breite der vorbereitenden Scenen; derselbe Zweck fordert auch das Uebergewicht eines Charakters: denn um Orestes gruppiren sich die übrigen Figuren auf verschiedenen Stufen. Der Dichter haftet so ganz am innersten schweren Gedanken des Dramas, dafs die Charakteristik und dramatische Komposition in einer Einfachheit zurückbleibt, die an Trockenheit grenzt, in der untergeordneten Rolle der Wärterin sogar durch zu grofse Naivetät überrascht; dem Ton entspricht auch die
774 Scene, da der Schauplatz nahe dem Grabmal des Agamemnon ist. Dort läfst Klytaemnestra durch ängstliche Träume geschreckt ein Todtenopfer darbringen, aber Elektra verändert seine Bestimmung, indem sie die Rachegötter anfleht; dieser Eingang gibt einen schicklichen aber etwas kunstlosen Anlafs zur Erkennung des Orestes, welcher längst beobachtend im Hintergrunde steht. Darauf folgt die bedeutsamste Scene des Ganzen, wo die Geschwister mit dem Chore verbündet in feierlicher Stimmung für das von Apollon gebotene Werk der Rache sich sammeln und kräftigen. Hieraus

ergibt sich die religiöse Bedeutung und Weihe des langen energischen Kommos: er soll den Kampf der Pflichten vergegenwärtigen, hauptsächlich aber die Gemüther im Andenken an das Verbrechen der Machthaber und die Schmach des ermordeten Königs entflammen, und stellt mit innigem Gebet die That gleich vertrauenvoll unter seinen Schutz und den der unterirdischen Mächte. Einfach entwickelt sich alsdann die Handlung aus der List des Orestes, der durch falsche Todesnachricht die Königin täuscht, den Aegisth gewaltsam überrascht und seine Mutter unter kurzem Wortwechsel, doch nach einem heftigen Seelenkampf tödtet. Während er aber beim Anblick beider Leichen über das göttliche Strafgericht nachdenkt und sich in seinem Gewissen mit dem Gebot des Pythischen Orakels rechtfertigt, verwirren ihn die schrecklichen Bilder der unsichtbaren Erinyen; sofort flieht er von Wahnsinn getrieben zum Delphischen Heiligthum. Einen nicht geringen Theil des mäfsigen Dramas erfüllen Betrachtungen des Chors, um das Rachewerk moralisch zu begründen. Die Sprache dieses Stücks ist herb und hart, selten schön oder mit dem Glanz der beiden anderen trilogischen Glieder zu vergleichen, doch kommt in Betracht dafs die Form durch die schlechte lückenhafte Tradition des Textes vom Eingang an empfindlich gelitten hat; am wenigsten befriedigt der Kommos.

In den Eumeniden geht alle Handlung an die Götter über, welche die streitenden Interessen vermitteln: das Stück sehen wir bald zum dämonischen Schauspiel sich umwandeln. Im Hause der Atriden war eine Rachethat auf die andere gefolgt und ein wildes Gelüst hatte sich unter den Blutsverwandten vererbt; die lange Kette der Frevel sollte nun nach dem Beschlufs des Zeus ein letztes Ziel finden. Seinem Willen gemäfs befahl Apollon den Tod der Mutter, Orestes rächte den Vater: indem er aber die Verletzung der ehelichen Bande durch Muttermord rächte, war die Heiligkeit des natürlichen Rechts, die Veste der Gesellschaft gesprengt, zugleich jeder irdischen Kraft der Ausweg entzogen, wodurch der Mensch aus eigener Macht sein Gewissen beschwichtigen und die gekränkten Ordnungen versöhnen konnte. Daher

775 treten Götter auf den Platz, die Vertreter des alten und zugleich des neuen Rechts, die Erinyen oder die dunklen Naturgötter, welche zur Oberwelt emporsteigend ihren Anspruch auf den Muttermörder erheben und unerbittlich verfolgen, ihnen gegenüber Zeus und sein Geschlecht, dem der Geist des Sittengesetzes höher steht; beide göttliche Parteien erscheinen gleichsam in einem Prozeſs gleichberechtigter Gewalten und streiten um die Seele des angeklagten. Wie schroff nun immer ein solcher Kampf, wie gering auch die Hoffnung auf Abkommen und Einverständniſs ist, da der antike Dichter die strafende Gerechtigkeit durch keinen Eingriff der freien göttlichen Gnade mildern darf: Aeschylus hat in seinem Tiefsinn erkannt daſs die Kluft nur durch eine Vermittelung im Wege einer neuen Institution sich ausfüllen lieſs. Daher weicht Orestes zusehends in den Hintergrund, um so mehr als er ein leidendes Werkzeug des Orakels ist, der schwebende Handel geht bald über persönliche Fragen hinaus, und die Scene wird von Delphi nach Athen verlegt. Apollon entläſst den flehenden aus seinem Tempel, wo der Kreis der eingeschläferten Erinyen ihn belagert hielt, gesühnt und ermuthigt unter Geleit des Hermes nach der Burg Athens, um dort das Ende seiner Leiden abzuwarten; durch den Schatten der Klytaemnestra aufgescheucht und vom Gott ausgewiesen verfolgen ihn die Göttinnen nach Athen. Am Standbilde der Athene von den furchtbaren Plagegeistern umringt und mit einem verstrickenden Gesang der Verdammniſs geweiht, wird er von der Göttin, die auf sein Gebet erscheint und beider Anspruch vernimmt, an den neu eingesetzten Blutgerichtshof oder Areopagus verwiesen, zuletzt durch Stimmengleichheit als einen gesetzlichen Akt der Gnade losgesprochen, worauf Orestes den Athenern zum Dank verpflichtet und als ihr Bundesgenosse in seine Heimat zurückkehrt. Mythos und Schickungen der Atriden sind hiemit abgethan. Das ganze Gewicht der Entscheidung liegt demnach in der Sitzung des Gerichts, vor dem Apollon als Anwalt des Mörders seinen Anklägerinnen gegenüber auftritt; letztere rechtfertigen in zwei Chorliedern und im Wortwechsel die rauhe aber unwiderlegbare Gerechtigkeit ihres Amtes, doch der

Wille des höchsten Gottes und der Vorzug des männlichen Geschlechts sind höher stehende Momente der milderen Partei. Ihres Rechtes beraubt entbrennen die Erinyen in heiſser Leidenschaft, ihrem Zorn entströmen die schlimmsten Drohungen wider Athen, aber Athene die nicht müde wird 776
sie mit schonender Beredsamkeit zu besänftigen, wendet den Groll der Göttinnen, je gründlicher sie die geziemenden Ehren, wie nirgend sonst unter Hellenen, ihnen im Attischen Kult zusichert. Endlich nehmen sie die Verheiſsungen an und unter vielfältigen Wünschen für Attikas Heil und Gedeihen ziehen sie mit dem neuen Sinn und Namen der Eumeniden in ihr Heiligthum ein, während einheimische Chöre mit Fackeln und religiösem Gruſs ihnen ein feierliches Geleit geben. Der Stil der Eumeniden ist streng und erhaben bis zur Härte, der Ausdruck lebhaft und ungeachtet aller Einfalt durch seinen Schwung ausgezeichnet. Aeschylus hat sehr wohl gefühlt daſs der Riſs in der uralten Weltordnung, welcher zum Zwiespalt unter den Göttern des Lichts und der Unterwelt sich steigert, nur durch einen Sprung oder gewaltsamen Uebergang zur Humanität konnte gesühnt werden; noch mehr bewies er darin feinen Takt und einen Geist der wärmsten Vaterlandsliebe, daſs er den fremden Mythos durch eine politische Wendung (p. 171.) veredelt und von seinen dämonischen Elementen geläutert in die Heimat überleitet, wodurch die Verwickelungen der alterthümlichen Sage zum bleibenden Segen für Athen in zwei heilsame Stiftungen, den Areopagus als gesetzlichen Richter der Blutschuld und den mit ihm eng verknüpften Kult der Eumeniden auslaufen und dort für immer zur Ruhe kommen. Zugleicht ist in diese Dichtung ein anderes patriotisches Motiv verwebt, und ihre hohe sittliche Bedeutung gewinnt hiedurch noch an Kraft; vielleicht hat es den Anlaſs zur Trilogie selbst gegeben. Sie fällt nemlich in einen Zeitpunkt heftiger demokratischer Bewegung, als Perikles und Ephialtes den Areopagus seiner obersten sittenrichterlichen Macht beraubten; damals sprach Aeschylus, getreu der strengen Politik, ein warmes Wort für die ehrwürdigste Behörde, die er als den Grund eines besonnenen Gleichgewichts in der Attischen Verfassung ehrt: mit

ihr sei der Ursprung alter religiöser Satzungen verknüpft, an ihren ungeschmälerten Bestand von den Göttern selbst das Glück und der Ruhm des Staats gebunden. Allein Aeschylus stand bereits vereinsamt unter den Athenern: sie ehrten nur den hochherzigen und genialen Dichter durch den Preis, seine politischen Wünsche blieben unerfüllt.

Leider ist der Text dieses Meisterstücks zum Theil sehr verdorben besonders in den melischen Partien, mit nicht geringen Lücken und Interpolationen, überliefert, wodurch die grofsen Schwierigkeiten der Erklärung sich erheblich steigern. Die Handschriften sind gering an Zahl und oft unfruchtbar, besonders in den zwei letzten Stücken; eine Zeitlang war Agamemnon verstümmelt, ihm fehlte der gröfsere Theil, auch flofs er im Urcodex mit den Choephoren
777 dergestalt zusammen, dafs der Schlufs des ersteren einiges eingebüfst, letztere den Eingang, bis auf wenige Ueberreste, verloren haben. Demnach ist hier der Konjekturalkritik ein freier Spielraum eröffnet; häufig aber steht der Erfolg aufser Verhältnifs zu den aufgewandten Mühen.

4. Ὀρέστεια als Gesamttitel der Trilogie oder (mit Berechnung des Proteus) der Tetralogie beruht auf Aristoph. *Ran.* 1135. πρῶτον δέ μοι τὸν ἐξ Ὀρεστείας λέγε, und dem Scholion zufolge auf den Didaskalien: oben p. 136. Analog nennt der Komiker auch den Komplex Bacchischer Mythen, deren Mittelpunkt im Schicksal des Königs Lykurgos lag, die Lykurgie, wiewohl Λυκοῦργος nur das Satyrspiel hiefs und das Citat nicht aus diesem stammt, *Thesm.* 141. ἐκ τῆς Λυκουργείας ἐρέσθαι βούλομαι. Man liebte wol der Kürze wegen eine solche nicht immer diplomatische Benennung, sie braucht also hier nicht auf die Choephoren sich zu beschränken, wenn auch ihr Prolog vorgetragen wird; und nach der freien Attischen Syntax geht τὸν auf einen beliebigen Prolog, wo τιν' die Vermuthung von Wieseler in Zeitschr. f. Alterth. 1844. Nr. 20. fremdartig klingt. Dramaturgische Analyse des Ganzen bei Genelli Theater p. 158—243. Hermann *de re scenica in Aesch. Orestea*, L. 1846. Sommerbrodt *de Aeschyli re scenica*, Liegn. 1848. Sittliches Motiv, unter anderen von Nägelsbach im p. 189. genannten Programm behandelt. Oresteia Gr. u. Deutsch herausg. v. I. Franz, Leipz. 1846. *ed. Paley*, Cant. 1845. 1852. Agamemnon: erste verdienstliche Bearbeitung von Blomfield 1818. (1826.) vermehrt im Leipziger Abdruck 1823. *Ed. c. comm. Klausen*, Gotha 1833.

Schulausgabe mit erläuternden Anm. v. R. Enger, L. 1855. Mit gelehrtem Kommentar: *recens. — et comment. crit. adiecit* S. Karsten, Trai. 1855. Nachgelassene Arbeit: erklärt von F. W. Schneidewin, Berl. 1856. ein Fortschritt in der Erklärung. Metrisch v. W. v. Humboldt, Lpz. 1816. (1857.) 4. u. in dess. Werken Th. 3. Kritische Monogr. v. Goefs, Petersen in *Misc. Hafn.* 1817. Philol. Beitr. aus d. Schweiz von Bremi u. Orelli I. 193. ff. Bamberger im Braunschw. Progr. 1835. Halm Münchener Progr. 1835. Emperius, Thiersch u. a. Martin *Obss. crit. in Aesch. Oresteam*, Posen 1837. Choephori: Bearbeitungen v. Schwenck, Blomfield, Klausen; krit. Ausg. v. F. Bamberger, *Gott.* 1840. vgl. Ahrens in ALZ. 1841. Apr. *Cho. c. annot. ed.* A. de Jongh, Trai. 1856. m. Engl. Noten v. I. Connington, L. 1857. Fleifsig hat man mit Emendation des übel erhaltenen Kommos sich beschäftigt, noch zuletzt Enger im Rhein. Mus. *N. F.* XII. Ob die Citation des Agamemnon statt der *Cho.* bei Pollux und Hesychius (Herm. in *Arist. Poet.* p. 110.) schon damals in der Verschmelzung beider Stücke, welche zuerst Robortellus ausschied, ihren Grund hatte, läfst sich fragen; aber frühzeitig war das erste Blatt der *Cho.* verloren gegangen oder verdorben; dies vielleicht auch der Grund dafs der jetzige v. 115. sich nach v. 163. verirrte. Weiterhin mehren sich Lücken und Verderbungen, ein grofser Theil ist durch scharfsinnige Versuche, worunter die von Hermann obenan stehen, blofs übertüncht oder recht empfindlich geworden. Besonders fällt aber die Steifheit des Vortrags auf, wie im trocknen zweiten Chorlied *Πολλὰ μὲν γᾶ*, den keine Kritik geniefsbar macht; den Dichter des Agamemnon hat man Mühe wieder zu erkennen. Interpolationen der Schauspieler, p. 232. eine kleinere v. 145. fg. Vergleichungen des Dramas mit den entsprechenden des Sophokles und Euripides sind oft (p. 167. f.) angestellt worden; es ist schwer im Angesicht der Elektra gegen unseren Dichter gerecht zu sein. Denn die trilogische Stellung des Stücks setzt ihn in Nachtheil, und als Brücke vom gesteigerten Unheil im Hause des Atriden zur endlichen Lösung verstattet es ihm keine sonderliche Freiheit in Plan und Charakteren, auch mufste die Aufgabe, der unfreiwillig durch sittliche Nothwendigkeit und göttliches Gebot herbeigeführte Muttermord, über das Ganze ein trübes Dämmerlicht und den Geist schwermüthiger Betrachtung (Herm. *Opusc.* II. p. 311. *ut tota fabula lyricam indolem spiret*) verbreiten. Eumenides: den Titel selbst bezweifelt Müller Eum. p. 177. weil beim Aeschylus überall nur von Erinyen die Rede sei. Indessen hat Hermann Eum. p. 117. ff. aus den Winken der 778
Grammatiker dargethan dafs gegen Ende, wo die neue Benennung im Attischen Kult ausgesprochen wurde, dieser Theil der Rede lückenhaft sei. Auch steht der Titel (s. Passow *Opusc.*

p. 92.) im Alterthum fest. *C. obss.* G. Wakefield, *Lond.* 1794. *ed.* Hermann, *L.* 1799. *c. Schol. ed.* Schwenck 1821. Gr. u. Deutsch m. erläut. Abhandl. v. K. O. Müller, Gött. 1833. 4. u. Nachtrag; Recension von Hermann in Wiener Jahrb. LXIV. *Opusc.* VI, 2. u. im Abdruck Lpz. 1835. nebst Aufsätzen in *Opp.* VII. Recogn. Guil. Linwood, Ox. 1844. Deutsch m. Anm. v. G. F. Schömann, Greifsw. 1845. Fr. Wieseler *Coniectanea in Eumen. Gott.* 1839. Progr. v. Wunder, Grimma 1854. Das politische Motiv (ausführlich erörtert von Müller p. 115. ff.) liegt in den Worten v. 680—698. Ihr scharfer Ton kommt fast einer Appellation an die Partei der Eupatriden nahe. Je nachdem man nun annimmt dafs die Schwächung des Areopagus damals bereits durch ein Gesetz vollendet oder (wie man meistentheils glaubt) noch im Gange war, wird die Kühnheit und Geltung jenes Einspruchs in anderem Licht erscheinen. In der That macht Sintenis *in Plut. Pericl.* 9. p. 107. wahrscheinlich dafs Ephialtes schon am Schlufs der 79. Ol. durchdrang; da nun Cimon bei seiner Rückkehr jenen Beschlufs rückgängig machen wollte, so wird es ganz glaublich dafs Aeschylus ihm sich anschlofs und dem gefallenen Bollwerk der Aristokratie das Wort redete. Selbst das Schicksal beider Männer trifft zusammen: denn Cimon wurde von der demokratischen Partei verdrängt, der Dichter sogleich nach dem Siege seiner Orestie veranlafst sich zurückzuziehen. Vgl. Welcker Tril. p. 521. fg. Am wenigsten war man im damaligen Zeitpunkt geneigt die so feierlichen Warnungen des Dichters willig anzuhören, als er ihnen rieth Mafs im Genufs der demokratischen Freiheit zu halten und den Einflufs innerer Parteiung durch auswärtigen Krieg, durch Begierde nach Ruhm und Sieg zu brechen.

7. *Ἱκέτιδες*, ein Stück aus ungewisser Zeit, sicher aber eher eine der frühen als der letzten Arbeiten. Wenn sonst einige aus der Spur politischer Anspielungen abnahmen, man habe damals einen Bund zwischen Argos und Athen (um Ol. 79, 4.) betrieben, und die Aufführung wenige Jahre vor die Zeit der Orestie setzten, so widerspricht dieser Hypothese der künstlerische Werth des Dramas. Sein Stil ist in hohem Grade schlicht, trocken und abgerissen, ohne Glanz und mehrmals, besonders in den chorischen Theilen, nicht ohne Redseligkeit und Breite, der Wortgebrauch auffallend durch alterthümliche Färbung und eine beträchtliche Zahl veralteter oder seltner Wörter, welche den fremden Ursprung und Geist (p. 250.) der Danaiden malen, auffallend auch die kurze Gliederung der Sätze; selten wird man durch Pracht in Bildern und

schönen Ausdruck überrascht. Doch spricht der Ton der
Chorlieder durch Zartheit und erhabene Gesinnung an, die
Versmafse sind einfach aber wohlklingend. Aus Form und
Gedanken weht ein Hauch des naiven Alterthums, insbeson-
dere der orientalischen Welt; dagegen erinnert weniges an
das Genie des Dichters oder an die gereifte Kunst seines Al-
ters. Man würde das Stück unter die fafslichsten zählen, 779
wenn nicht der Text frühzeitig durch die schlimmsten Ver-
derbungen, die noch gegen Ende wachsen, zerrüttet wäre.
Mit so nüchternen Formen stimmt ebenso sehr die fast ab-
strakte Haltung der Charaktere, welche trocken gezeichnet
oder vielmehr skizzirt sind, als der Mangel an dramatischer
Aktion, an Spannung und höherem Pathos. Die Hauptrolle
gehört den Danaiden, aus denen der Chor besteht. Sie sind
vor den Bewerbungen der Aegyptussöhne, von ihrem Vater
geleitet, nach Argos entflohen; sie suchen dort mit Bangig-
keit an den Altären einen öffentlichen Schutz, und überwin-
den durch eindringliche Bitte nur soweit die Bedenken des
Königs, dafs er der Volksversammlung ihre Sache vortragen
will. Durch einmüthigen Beschlufs der Argivischen Gemeine
wird ihnen Aufenthalt und jede Hülfe zugesichert; jene spre-
chen ihre Dankbarkeit in lebhaften Wünschen aus. Bald
darauf aber gerathen sie bei der Ankunft eines feindlichen
Schiffes von neuem in Angst, ein Herold der Aegyptischen
Partei sucht in Abwesenheit des Danaus sie gewaltsam fort-
zuziehen, ihre Verzweiflung steigt und erreicht das höchste
Mafs, bis endlich der König herbeigeeilt sie schützt und un-
ter Obhut seines Gefolges stellt, damit sie sich Wohnungen
in der Stadt erwählen. Hiermit endet die Handlung des
Dramas; in den väterlichen Warnungen und den getheilten
Stimmen des Chors hört man Ahnungen vom Schicksal, wel-
ches ihrer Zukunft und Ehe wartet, leise durchklingen. Ue-
berblickt man diese Skizze des Themas, so führt alles na-
türlich zur Annahme dafs ein Stück, das wenig mehr als
knappe Scenen einer umfassenden tragischen Exposition be-
greift, die bewegten und entscheidenden Kämpfe zwischen den
Geschlechtern des Aegyptus und Danaus vorbereiten mufste.
Eine der nächsten Fortsetzungen gab das verlorne Drama *Δαναΐ-*

δες, welches wol im wesentlichen der überlieferten Fabel folgte: die erzwungene Vermälung der Danaiden, der auf Befehl ihres Vaters an den Aegyptiaden verübte Mord, der Prozefs der Hypermnestra, der einzigen welche des Gemals schonte, zuletzt die glänzende Vertheidigung derselben durch Aphrodite und ihre Lossprechung waren leitende Fäden der Handlung, welche vielleicht in die Gründung einer neuen, durch Mythen und Tragödien klassisch gewordenen Dynastie der Argiver auslief. Nach aller Wahrscheinlichkeit waren die Supplices das erste Glied in der Trilogie, ihr Mittelstück
780 muthmafslich die wenig genannten *Αἰγύπτιοι*.

7. Der Text der Supplices hat durch falsche Lesung und Trennung der Kapitalschrift mehr als sonst beim Aeschylus gelitten, vermuthlich auch nach den Alexandrinern, aus denen Hesychius einige Glossen zog, keine Revision erfahren. Der Mediceus ist hier die einzige Quelle der Kritik. Bearbeitungen existiren nur von Geo. Burges, L. 1821. Haupt 1828. Paley, Cant. 1844. Die bedeutendsten Monographien: Marckscheffel, *Emend. in Suppl.* Hirschberger Progr. 1841. und im Rhein. Mus. N. F. V. p. 161—215. Tittler *Coniectanea in A. Suppl.* Brieg 1840. Bamberger in Zeitschr. f. Alterth. 1842. *Opusc.* p. 107. ff. Zuletzt die Monogr. über den dritten Chor v. Keck, Braunschw. 1853. Vor anderen hat Hermann den Text berichtigt oder die Methode zur Berichtigung gezeigt, einen grofsen Theil sogar zuerst verständlich gemacht.

Die Zeit des Stückes wird ebenso verschieden beurtheilt als seine Stellung in der Trilogie. Schlegel hielt es für ein frühes Werk, mit Rücksicht auf die Genügsamkeit der Dramaturgie; er regte zugleich die (durch Welcker ehemals Gr. Trag. p. 48. und Gruppe verschieden ausgebildete) Meinung an, dafs es in der Mitte zwischen Aegyptiern und Danaiden stand; mit gutem Grunde zweifelt er aufserdem ob Hypermnestra der Mittelpunkt der dritten Tragödie sein konnte. Vgl. Tittler *de Danaidum compos. dramatica*, Zeitschr. f. Alterth. 1838. p. 951. ff. Hingegen hat Böckh (dem Müller Eum. p. 123. Passow *Opusc.* p. 4. Schömann Prom. p. 85. u. a. beistimmen) die Supplices in die Nähe der Orestie oder genauer an den Schlufs von Ol. 79. gerückt, als der Bund zwischen Athen und Argos im Werke war. Man schliefst dies aus den Beziehungen auf die Volksherrschaft in Argos und auf ein Bündnifs mit fremden Staaten, aus dem Lobe der Argiver und ähnlichen Winken, die nochmals und entschiedener in *Eum.* 752. sqq. wiederkehren. Geht man aber unbefangen dem Ton und formalen Eindruck nach,

so hat Hermann das Stück mit Recht allen übrigen voraufgestellt, sowie er schon früher *Opp*. II. p. 314. es als das erste Glied der Trilogie ansah. Denn ungeachtet der etwas einsylbigen Exposition wird weder früheres vorausgesetzt noch ein wesentliches zum Sachverständnifs vermifst. In gleichem Sinne hat zuletzt auch Welcker „Des A. Schutzflehende, Aegypter u. Danaiden“ Rh. Mus. N. F. IV. die Supplices als erstes Glied in der Trilogie anerkannt, ohne über ihre Zeit ein Urtheil zu wagen. Als Mittelglied nahm Hermann (mit ihm Nitzsch Sagenpoesie p. 563.) die *Θαλαμοποιοί*. Für sich steht eine Muthmafsung von Bergk (*comment. de cantico Suppl. Aesch. Frib.* 1857.), der in Betracht der grofsen Einfachheit und der ausgedehnten Chorlieder zwar eine frühe Zeit voraussetzt, zugleich aber glaubt dafs dieses Drama vielleicht durch Aeschylus selbst auf der (uns unbekannten) Bühne des demokratisirten Argos aufgeführt sei. Weiter aber erscheint uns unerwartet, und darin müfste diese Trilogie von anderen uns verständlichen Dichtungen des Tragikers abgewichen sein, dafs sie nicht mit einer sittlichen Idee sondern mit blofs historischen Interessen an der Vorgeschichte der Hellenen zu thun hatte. Dieser Ansicht hat nächst Welcker Tril. p. 398. besonders Müller LG. II. 92. eine seltsame Fassung gegeben: „Aesch. steht durchaus noch auf dem Standpunkt, wo die National-Mythen der Griechen nicht als anmuthige Dichtungen, sondern als Zeugnisse der über Griechenlands Schicksalen waltenden Göttermacht gefafst werden“ u. s. w. Zu solchen Voraussetzungen haben wir um so weniger ein Recht, als man den Plan der Danaiden und die Spitze wohin sie ausliefen aus den wenigen (von Hermann *Opp*. II. n. 18. kombinirten) Ueberresten nicht ermittelt. Aber selbst die Rolle der Aphrodite (im berühmtesten Fragm. Ath. XIII. p. 600. A.), die gewifs keinen *deus ex machina* bedeutete, läfst glauben dafs ein ähnliches Gericht wie in den Eumeniden unter Vorsitz der Götter angeordnet gewesen und der Ursprung sittlicher Institutionen sein Resultat war.

d. Litteratur.

4. Aus der Persönlichkeit und dem dichterischen Charakter des Aeschylus begreift man leicht dafs das Verdienst eines Mannes von so stark ausgeprägter Individualität und
idealer Denkart nur bei seinen nächsten Zeitgenossen ein 781
volles Verständnifs fand und in seinem reinen Werth gewürdigt werden konnte. Bald besafs er im Theater nur einen Ehrenplatz, der veränderte Geschmack liefs ihn gegen Euripides und seine Kunstgenossen zurücktreten, er wurde

weniger gefafst und genossen, seltner gelesen und abgeschrieben. Von den Alexandrinischen Kritikern ist er zwar nicht übersehen worden, aber ihre Kommentare findet man spärlich genannt, und unsere Scholien, deren jüngerer Bestand über die drei vorderen in Byzanz fleifsig gelesenen Dramen am ausführlichsten sich verbreitet und seinen Ursprung noch an den werthlosen Bemerkungen der Byzantinischen Metriker fühlbar macht, haben die Fassung kurzer und fragmentarischer Auszüge. Nun verräth die bessere und ursprüngliche Sammlung, die man dem älteren Mediceus verdankt, selten ein mit Neigung und Belesenheit geübtes Studium, noch weniger liegt ihr Werth in reichen Proben Alexandrinischer Gelehrsamkeit und in Notizenfülle, auch sind sie mehr auf Paraphrase des dichterischen Ausdrucks gerichtet; ihren Kern empfiehlt aber oft der verständige Geist der Erklärung, und sie bieten dafür ein nützliches Hülfsmittel. Ein ähnliches Schicksal hat unsere Handschriften betroffen. Ihre Zahl ist nicht gering in jenen drei fortwährend abgeschriebnen Stücken, und ihre dialogischen Theile haben dort am meisten durch Interpolation, die melischen eher durch alte Verderbnifs und Lücken gelitten; doch hier und noch deutlicher anderwärts weist die Mehrzahl in allen Mängeln auf einen nicht eben alten Urcodex zurück, der aus keiner gründlichen kritischen Recension hervorgegangen war, sondern bereits dieselben Fehler und Lücken enthielt. Die sämtlichen Dramen umfafst nur einer und der andere Codex; an der Spitze steht der ältere und wichtigere von zwei *Medicei,* dem 10. Jahrh. angehörend, jetzt lückenhaft, ehemals aber noch soweit vollständig, dafs er für die beiden nächsten Abschriften, für den jüngeren *Florentinus* (S. XIV.), den Victorius zur Ausfüllung der Orestie gebraucht hat, und den *Venetus* benutzt werden konnte. Nun ist zwar jener alte Mediceus die Grundlage der diplomatischen Kritik, aber doch so häufig verfälscht und fehlerhaft, dafs die Lesarten anderer Handschriften oft als Spuren der ursprünglichen Ueberlieferung in Betracht kommen. Demnach ist der Text noch auf vielen Punkten von diplomatischer Reinheit und selbst von der Möglichkeit einer sicheren Herstellung entfernt; erst

spät hat die Kritik angefangen einen zuverläfsigen Apparat statt des bisher dürftigen Materials zu bilden, zugleich mit Ernst und Nachdruck ihren Aufgaben nachzugehen, auch wo die Handschriften auf keine Verderbungen, Lücken oder Interpolationen weisen. Den ersten Versuch in der Interpretation machte Stanley, doch bestand dieser mehr in äufserlichen Sammlungen als in eindringlicher und sachgemäfser Erklärung der Gedanken. Dann weckte Schütz nach länger als einem Jahrhundert das Interesse für den wegen seiner Schwierigkeit zurückgesetzten Dichter, und seine Form 782
ergriff er mit Sinn für poetische Kunst; doch hatte sein Kommentar nur den Werth einer geistreichen ästhetischen Arbeit, und noch dilettantischer verfuhr er in Kritik und im kritischen Apparat. Nach so mäfsigen Vorarbeiten begann Blomfield vor anderen einen besseren Grund zu legen; seine Nachfolger haben emsig auf vielen Punkten den Text gereinigt und das Verständnifs weiter geführt, namentlich aber verdankt man der unvollendeten Arbeit von Hermann, welcher mit Geist und genialem Blick in den Dichter eindrang, die wichtigsten Beiträge, Verbesserungen oder anregende Winke für Emendation der seit alter Zeit verfälschten Gedichte. Gegenwärtig ist wenigstens die Kritik in eine methodische Bahn gelangt.

4. Alte Kommentare: C. M. Francken *de antiquarum Aesch. interpretationum ad genuinam lectionem restituendam usu et auctoritate*, *Traiecti* 1845. Nachtrag desselben *de Aesch. Schol. Laurentianis*, in *Miscell. Philol. Ultrai.* 1854. Alte werden nur dreimal genannt: Ἀρίσταρχος ἐν ὑπομνήματι Λυκούργου *Schol. Theocr.* X, 18. (cf. Herm. *Opusc.* V. p. 12.) οἱ ὑπομνηματισάμενοι *Schol. Med. Perss.* 1. und οἱ ὑπομνηματισταί zu den Nereiden Hesychius v. Ἐναραφόρος. Letzterer fand noch manches gute Scholium das jetzt fehlt, wie v. Ναρθηκοπλήρωτον, und was mehr bedeutet überall reinere Lesarten, worunter die Glosse Προςαιθρίζουσα hervorragt, ohne welche man die wäfsrige Vulgate *Agam.* 308. kaum vertrieben hätte. Aufserdem waren Argumenta von Aristophanes verfafst, dessen Name noch im *Med.* vor *Schol. Eum.* steht. Scholia, anfangs magere Glossen, dann von Stephanus, Stanley und Butler mit jüngeren Anmerkungen vermehrt. *Ed. pr. Fr. Robortellus*, *Ven.* 1552. *e cod. Ven.* Aus Butler unkorrekt wiederholte Sammlung

bei Schütz T. IV. Der Text war eklektisch, vernachläfsigt und diplomatisch untreu. Erst W. Dindorf hat ihn zuverlässig und vollständig herausgegeben: *Aeschyli Tomus* III. *Scholia Graeca ex codd. aucta et emend. Ox.* 1851. Er enthält erstlich einen Auszug aus den Kommentaren der Alexandriner, welchen nur der erste Mediceus bewahrt, dann die sehr ungleichen Scholien aus Byzantinischer Zeit, die fast auf die drei ersten Stücke sich beschränken und am besten von 2 Pariser MSS. dargestellt werden. Auf letztere bezieht sich *Etym. M.* v. *Προσέλη-νοι.* An der jüngsten Masse, worin auch metrische Noten (Vorarbeit die *κωλομετρία* des Eugenius bei Suidas) hat keinen unbedeutenden Antheil Demetrius Triclinius, den schon Valckenaer *in Phoen.* 1261. vermuthete (wir kennen noch seine Recension in einem Neapolitanus mit der Zugabe seiner Scholien), einigen sogar auch Thomas Magister: beider Namen werden im Wiener *Cod.* 334. (s. M. Schmidt in d. Sitzungsber. d. phil. hist. Cl. d. Wiener Akad. d. Wiss. 1856. XXI. p. 278. ff.) genannt und gesondert. Von den edirten dürftigen Scholien der Art wird man einen anderen Verfasser als Triclinius annehmen müssen. Die Quellen und den kritischen Werth der ältesten Scholien erörtert in einer sorgfältigen Dissertation Frey *de Aeschyli Scholiis Mediceis*, Bonn 1857.

Handschriften: *Mediceus S.* X. *Plut.* 32, 9. (mit *Soph.* und *Apollon. Rh.*) der Stammcodex, auf dessen Text alle zurückgehen, noch unvollständig verglichen bei der Weigelschen *ed.* 1827. und genauer bei Hermann. Eine belehrende Charakteristik desselben bei Dindorf *praef. ed. tert.* *Flor. S.* XIV. gebraucht von Victorius, und *Venetus S.* XIII. eine Grundlage für Robortellus, *Guelf. S.* XV. oder ein verwandter für *Aldus. Flor.* und *Ven.* gelten für einen und ergänzen den *Med.* Pariser (an ihrer Spitze *S.* XIV. 2787.) oft genannt, wie schon Turnebus einen zu den drei ersten Stücken benutzte: Elmsl. *praef. E. Bacch.* p. 7. Kollationen v. Vauvilliers in *Notices et Extr.* T. I. II. IV. Ueber seinen Apparat spricht Stephanus sehr schwankend; aufser den Ergänzungen des Agam. mittelst des Flor. verdankt man ihm die nicht zweifellosen (p. 232.) drei Verse *Cho.* 712--14.

Ausgaben und erläuternde Schriften. Die *edd. vett.* haben jetzt allen Werth verloren: von ihnen Marckscheffel in Rhein. Mus. N. F. V. p. 164. ff. *Ed. pr. Aldi, Ven.* 1518. 8. hievon abhängig *ed. A. Turnebi*, *Par.* 1552. 8. Willkürlich nach besseren MSS. *ed. Fr. Robortelli*, *Ven.* 1552. 8. Alle drei mit verstümmeltem Text des Agam. Vollständiger und berichtigt *c. Schol. locupl. P. Victorii cura ed.* H. Stephanus 1557. 4. Der erste glückliche Kritiker war Io. Auratus (Dorat) in Paris;

Revision seines Schülers *Gu. Canter* 1580. *Gr. et Lat. c. Schol. fragm. et comm.* Tho. Stanleii, *Lond.* 1663. f. fortgeführt *c. nott. varr. cur. C. de Pauw*, *Hag.* 1745. II. 4. *Trag. ac fragm. recens. var. lect. et comm. perpetuo ill. Schol. adiecit* C. G. Schütz, *Hal.* 1782. ff. 1809—22. V. Handausg. 1800. II. (cf. *Wunderlich Obss. crit. in Aesch. Gott.* 1809.) Kritische Arbeit von R. Porson (Wolf Anal. II. 284. ff.) in der *ed. Glasg.* oder *Lond.* (1794.) 1806. II. Auszug der Var. im Progr. v. H. Vofs, Heidelb. 1812. Vollständigste Sammlung *c. nott. varr.* (*comm. Stanleii auct.*) *ed.* S. Butler, *Cant.* 1809—15. VIII. 8. Bearbeitung von 5 Stücken durch C. I. Blomfield: *emend. notas et glossarium adiecit, Cant.* 1810—24. Bothe 1805. und 1841. Variantensammlung *ed. A. Wellauer*, *L.* 1823. II. Revision von Dindorf (oben p. 1.), verbessert in *ed.* II. *Ox.* 1851. *ed.* III. *Lips.* 1857. *Recensuit* God. Hermannus, *Lips.* 1852. II. Bearbeitung mehrerer Stücke, 783
der drei ersten mit *Antigone* u. *Medea* von Brunck 1779. Haupt *Quaest. Aeschylearum Specimina* IV. W. Schneider m. Deutschen erkl. Anm. 1834. ff. IV. u. a. Kollektaneen von Spanheim, von F. L. Abresch *Animadv. ad Aesch. Mediob.* 1743. *Zwoll.* 1763. II. vereinigt mit Stanleys Komm. u. Emend. v. Reisig in *Apparatus crit. et exeget. in Aesch. Hal.* 1832. II. Kritische Beiträge von G. Hermann seit den *Obss. in A. et Eur.* 1798. namentlich in den *Opusc.* Menge verunglückter Konjekturen und Erklärungen in Monographien und Zeitschriften, auch im Philologus. Beiträge von *Bamberger Opuscula, L.* 1856. Erst jetzt, seitdem die Kritik scharf und unbefangen betrieben wird, hat noch ein neuer Gesichtspunkt sich merklich gemacht, nemlich die Forschung über Interpolationen oder unächte Verse, deren oben im allgemeinen p. 232. und bei den einzelen Stücken gedacht ist. Wie sehr der Gesichtskreis sich erweitert hat, kann jeder leicht ersehen der von Hermann *de versibus spuriis ap. Aesch. L.* 1814. *Opusc.* II. zur Vorrede von Dindorf bei der *ed. tertia* fortgeht.

Uebersetzungen. Deutsch in mehreren Versuchen, worunter Vier Trag. von F. L. v. Stolberg (mit Umrissen nach I. Flaxman), Hamb. 1802. Agam. v. Humboldt, Eum. v. Müller, Prom. und Eum. v. Schömann. Uebers. von H. Vofs, Heidelb. 1826. von Droysen, Berl. 1832. II. 1841. *Théâtre d'A. traduit en français avec des notes par de la Porte du Theil*, *Par.* 1795. III. Uebers. im *Théâtre par Brumoy.* *Translated into English verse by J. S. Blackie*, Lond. 1850. II. Proben e. Lat. Uebers. v. Hermann, *Opusc.* V. *Compositions from the tragedies of A. designed by Jo. Flaxman*, Lond. 1795. f. (1831.)

118. Leben und Poesie des Sophokles.

a. Biographische Notiz.

1. Von den Schicksalen eines Dichters, der selten die Stille des Privatlebens verliefs und durch keine politische Leistung namhaft war, konnten die Alten nur weniges charakteristische berichten; aber dieses wenige haben sie mit Aufmerksamkeit beobachtet und in den wesentlichen Zügen überliefert. Sophokles des Sophillus Sohn, ein Athener aus dem anmuthig gelegenen Gau Kolonos, war um Ol. 70, 4. (496.) geboren und empfing in einer begüterten Familie die sorgfältigste Erziehung in Musik und gymnastischen Künsten; im Alter von 16 Jahren, als seine Gewandheit noch durch den Reiz jugendlicher Schönheit erhöht wurde, leitete er den Reigen derer welche das Festlied um die Tropäen von Salamis vortrugen. Als Tragiker trat er Ol. 77, 4. hervor. Dieses sein erstes Auftreten hat in der Geschichte des Dramas um so mehr Epoche gemacht, als es durch ein eigenthümliches Zusammentreffen von Umständen glänzend und für seine Zukunft bedeutsam war. Der achtundzwanzigjährige Dichter stritt mit Aeschylus dem 30 Jahr älteren Meister (p. 227.) um den tragischen Preis, die Entscheidung schwankte lange, da die Zuschauer aufgeregt und in zwei Parteien gespalten waren, endlich schlichtete der Archon diesen Kampf durch die mit Cimon zufällig heimgekehrten zehn Feldherrn, welche von ihm in aufserordentlicher Weise zu Richtern bestellt wurden und dem Sophokles einen in seiner Art unvergleichlichen Sieg zuerkannten. Ein so lebhafter, so gün-
784 stig und ehrenvoll schliefsender Wettstreit läfst uns ahnen wie tief der Eindruck und die Begeisterung war, wovon die Gemüther beim ersten Blick in ein neues Prinzip der tragischen Dichtung und Komposition ergriffen wurden, und wie zeitgemäfs ihnen der Stil des jüngeren Dramatikers erschien. So betrat Sophokles seine Laufbahn auf einmal als Sieger und als anerkannter Gesetzgeber in seiner Gattung, er herrschte sogar lange Zeit ohne bedeutende Nebenbuhler, seitdem Aeschylus aus Athen sich entfernte. Diese Herrschaft war durch einen merklichen Umschwung der tragischen Kunst bezeichnet. Zwar die wenigen Neuerungen, die er im äufseren Haus-

halt des Bühnenwesens traf, sind mäfsig gewesen und schon durch seinen Vorgänger angedeutet: hauptsächlich solche wie Fortbildung der Hypokritik, Berechnung der Rollen (p. 105.) nach der Persönlichkeit der Schauspieler, ihr Zusammenspielen und Verhältnifs zum Chor, wobei seine Mitwirkung gering sein mufste, weil er selbst von der unmittelbaren Aufführung sich allmälich zurückzog und nicht wie sonst der Tragiker that eine der Rollen übernahm. Aber selbständiger und durchgreifender war die Mehrzahl der inneren Veränderungen, welche den neuen Organismus (pp. 25. 33. fg.) bestimmten: die Thatsachen und sittlichen Fragen der Gegenwart an Stelle der dämonischen und schicksalvollen Vergangenheit, die Begrenzung des Stoffs in vereinzelten selbständigen Tragödien statt eines ausgedehnten mythischen Kreises und verketteter Trilogien, der regelrechte Gebrauch dreier Schauspieler und die Präzision eines spannenden Dialogs, zuletzt harmonische Form und ein vollkommnes Ebenmafs der Sprachmittel. Der Geist dieser und der verwandten Momente verkündet eine Blütezeit und neue Stufe der reifenden Kunst, welche hinlänglich das Ansehn erklärt, womit Sophokles während mehr als eines halben Jahrhunderts auf dem Theater und in der ausschliefslichen Gunst seines Volks sich behauptete. Man bewundert noch an seiner ausgedehnten Thätigkeit, die bis in die späten Tage der Ochlokratie reicht, den ausdauernden Fleifs und die frische Produktivität; die Harmonie der Kräfte hat ihn in das ferne Greisenalter begleitet und liefs ihn niemals von der Höhe der Meisterschaft sinken, ebenso sicher schützte sein reger und schöpferischer Sinn ihn vor Erstarrung in einer festgesetzten Manier. Zugleich bewährte sich darin seine Selbständigkeit, dafs keiner seiner vielen Nebenbuhler auf ihn einen geistigen Einflufs ausübte; zwischen ihm und dem bedeutendsten derselben Euripides blieb eine tiefe Kluft. Zur Gröfse seines Talents kam ein seltnes Glück: denn die öffentliche Stimme hob ihn mit wunderbarer Treue über alle Tragiker und verehrte in seiner Poesie ein lauteres Organ der Attischen Bildung; Athen verlieh ihm stets den ersten oder doch den zweiten Preis, 785
es ehrte sogar den Sieg seiner Antigone (Ol. 84, 3. 441.)

mit einem schönen und eigenthümlichen Zeichen der Anerkennung, als von der Trefflichkeit des Gedichts ergriffen das Volk den sonst wenig praktischen Dichter für das nächste Jahr unter die Feldherrn wählte, welche mit Perikles den Samischen Krieg führen sollten. Sonst fehlt es an allen Nachrichten über seine späteren Jahre, bis auf einen Zug aus seiner Häuslichkeit. Den lebenslustigen Mann den eine kräftige Sinnlichkeit bis in die höchsten Jahre nicht verliefs, heifst es fesselte die Liebe zur Hetaere Theoris, sie gab ihm einen Sohn Ariston, welcher Vater eines jüngeren Sophokles wurde; diesem seinem begabten Enkel welcher mit eigenen Dichtungen (p. 52.) einigen Beifall fand, überliefs der Grofsvater manche seiner Tragödien und war ihm wol sonst geneigt; hiedurch gerieth sein rechtmäfsiger Sohn, der wenig geschätzte Dichter Iophon mit ihm in Mifshelligkeit und weiterhin in einen Prozefs, den er um seiner privatrechtlichen Ansprüche willen vor das Gericht der Phratores brachte; zuletzt aber gelang es dem Greise durch einen glänzenden Beweis seiner ungeschwächten Geisteskraft den Ankläger zurückzuweisen. Gewisser scheint dafs dieser von Neueren bestrittene Zwiespalt durch die Pietät, mit der Iophon das Andenken seines Vaters ehrte, verdunkelt wurde. Sophokles beschlofs sanft seinen langen und heiteren Lebenslauf, den die warme Schätzung seiner Mitbürger und ein im Ausland verbreiteter Ruhm verherrlichten, mit dem Ruf eines gutartigen Charakters, von Mifsgunst unberührt und der Sage nach selbst von den Göttern geehrt, Ol. 93, 2. 406. gegen 90 Jahr alt. Nicht nur widmete man ihm einen heroischen Kultus, auch die Kunst heiligte sein Andenken, indem eine Auswahl seiner Werke auf der Bühne (p. 67.) durch das Talent der berühmtesten Schauspieler gefeiert und in Nachahmungen Römischer Tragiker, besonders des Attius fortgepflanzt wurde. Wenngleich in der Byzantinischen Zeit nur eine kleine Zahl seiner Dramen ihre Leser besafs und durch Abschriften fortdauerte, blieb ihm doch die Geltung, welche er früher in weiteren Kreisen besafs, und das Ansehn eines edlen geschmackvollen Dichters.

1. Alte Biographen kennt man nicht, denn unter solche mochte
nicht gehören *Δοῦρις ἐν τῷ περὶ Εὐριπίδου καὶ Σοφοκλέους*
Ath. IV. p. 184. D. Doch ist ein guter Auszug aus Alexandrini-
schen Kritiken und litterarischen Sammlern in zierlichem Stil
Βίος Σοφοκλέους, berichtigt von Dindorf vor *Scholia Soph. Vol.*
II. Es ist schwer den Didymus darin zu erkennen, dem Fr. Rit-
ter in *Didymi Opuscula tria* den Kern der Vita beilegt. Lessing
Leben d. Soph. (1760.) herausg. v. Eschenburg, Berl. 1790. Jacobs
zu Sulzer IV. F. Schultz *de vita Soph. Berol.* 1836. A. Schöll
Sophokles. Frkf. 1842. Rec. oder Abhandlung v. C. Fr. Hermann
in 11 Numern der Berl. Jahrb. 1843. Apr. u. Juni. Summarisch
Thudichum Uebers. I. 269. ff. und am Schlufs d. 2. Aufl. Naber in
Miscell. Philol. II. Amst. 1851. Bergk vor s. Soph. L. 1858. Nur
der eine von beiden chronologischen Endpunkten steht fest, nem- 786
lich das Todesjahr, denn es mufs in das Jahr vor Aufführung der
Ranae (405.) fallen, und Diod. XIII, 103. nebst *Marm. Par.* u.
Argum. III. *Oed. C.* erwähnt seinen Tod bei Ol. 93, 3. Das Jahr
seiner Geburt wird nicht so sicher bestimmt, sondern wir hö-
ren nur dafs er im Alter von 91 oder 90 Jahren gestorben sei;
wonach eher 496. als Ol. 71, 2. 495. (die von den meisten nach
dem Vorgang der Vita angenommene Zahl) annähernd zutreffen
mag. Denn auf völlige Sicherheit ist hier nicht zu rechnen:
erstlich weil die wichtigsten Angaben über Geburt und Tod
der Dramatiker durch Kombination an didaskalische Notizen
oder Dionysische Siege geknüpft, nicht aus einfacher Tradition
gezogen wurden; zweitens kann die Differenz von einigen Mona-
ten nicht vermieden werden, da man die Aufführung aller bedeu-
tenden Stücke zur zweiten Hälfte des Olympiadenjahres ziehen
mufs und hiervon die Reduktion auf Jahre vor Chr. abhängt.

Tanz um die Tropäen: Vita Soph. *μετὰ λύρας γυμνὸς ἀλη-
λιμμένος τοῖς παιανίζουσι τῶν ἐπινικίων ἐξῆρχε*, ausführlicher
Ath. I. p. 20. f. wonach er in einigen seiner Stücke gewisse mit
Kunstfertigkeit verbundene Rollen übernahm. Als Schauspieler
des Sophokles nannte man, doch wie die Scholien zum Aristo-
phanes angeben ohne Gewifsheit, Tlepolemus und Klidemides.
Ob er auch gleichsam eine Schule beim Aeschylus durchmachte,
wie die gewählten Worte der Vita sagen, *παρ' Αἰσχύλῳ δὲ τὴν
τραγῳδίαν ἔμαθε*, läfst sich nicht entschieden verneinen, cf.
Schultz p. 30. Die Ansicht von Bergk s. p. 304. Wettstreit mit Ae-
schylus, Marm. Par. 72. auf Ol. 77, 2. von Eusebius zurückdatirt;
Lessing schlofs unsicher aus Plin. XVIII, 12. (s. Welcker Trag.
p. 310.) dafs Sophokles den Triptolemus gab. Die poetische und
kulturgeschichtliche Bedeutung des Kampfes, worin zwei Gat-
tungen des Stils und zwei Zeitalter um den Preis stritten, hat
Welcker Tril. p. 512. fg. wohl erkannt. Seine politische Thä-
tigkeit wird vom Biographen gerühmt: *καὶ ἐν πολιτείᾳ καὶ ἐν*

πρεσβείαις ἐξητάσθη, und weiterhin, καὶ Ἀθηναῖοι δὲ αὐτὸν νέ (andere ξθ′, Brunck πεντήκοντα ἑπτὰ) ἐτῶν ὄντα στρατηγὸν εἵλοντο, πρὸ τῶν Πελοποννησιακῶν ἔτεσιν ἑπτά, ἐν τῷ πρὸς Ἀναίους πολέμῳ. In dieser Angabe sind die Zahlen diplomatisch unsicher und zugleich ungenau, man nahm aber den Ausgangspunkt von der Aufführung der Antigone, die man sonst ein Jahr später Ol. 84, 4. rückte; die frühere Notiz von seiner Politik geht ebenso wie die Nachricht, dafs er der häufigen Einladung von Königen (πολλῶν βασιλέων μεταπεμπομένων) keine Folge gab, auf Verhältnisse zurück, deren Andenken erloschen ist. Im Kriegsrath wird er als ältester Stratege befragt, Plut. *Nic.* 15. und als Probule trug er zur Einsetzung der Vierhundert bei, Aristot. *Rhet.* III, 18, 6. und soweit ist es möglich (C. F. Hermann *Quaest. Oedip.* p. 29.) dafs er zur oligarchischen Partei gehörte. Dafs er aber mit Perikles den Peloponnes verwüstete, wird allein von Iustinus III, 6. erzählt. Am meisten redet man von seinem wenig gerühmten (Suid. v. Μέλητος) Antheil am Samischen Kriege, worüber er manches scharfe Wort
787 des Perikles (Plut. *Per.* 8. Cic. *Off.* I, 40. Ath. XIII. p. 604. D. Μελετῶ στρατηγεῖν, ὦ ἄνδρες· ἐπειδήπερ Περικλῆς ποιεῖν με ἔφη, στρατηγεῖν δ' οὐκ ἐπίστασθαι) anhören mufste, doch soll der Dichter darum seine liebenswürdige Laune und Neigung für schöne Knaben nicht herabgestimmt haben. Ion der ihn während des Samischen Feldzuges beobachten konnte, schliefst seine Schilderung einer anmuthigen Scene *ap. Ath.* p. 603. sq. mit der ohne Zweifel treffenden Charakteristik: τὰ μέντοι πολιτικὰ οὔτε σοφὸς οὔτε ῥεκτήριος ἦν, ἀλλ' ὡς ἄν τις εἷς τῶν χρηστῶν Ἀθηναίων, ein Mann vom guten Schlage der καλοὶ κἀγαθοί, keineswegs wie mancher annahm einer der Optimaten. Weniger statthaft ist es zu glauben dafs Sophokles auf Samos mit Herodot bekannt wurde, wenn er ihm auch ein Epigramm weihte Plut. *Mor.* p. 785. B. wie es dort heifst ἐτέων ὢν πέντ' ἐπὶ πεντήκοντα (worüber unwahrscheinlich Müller II. 113.), und es war vermuthlich kein Zufall, wenn er manchen eigenthümlichen Gedanken (*Antig.* 905. ff. *Oed. C.* 337. ff. vgl. Schöll p. 123.) mit ihm theilt; man braucht darum nicht (wie Hermann denkt) den Tragiker als Nachahmer zu betrachten. Der Historiker verweilte viel in Athen und hatte, was auch ohne Zeugnifs nahe liegt, nicht ganz oberflächlichen Verkehr mit Athenern. Verhältnifs zum Euripides: ausgebeutet von den Anekdotensammlern, welche hier die wechselseitigen Sticheleien auf erotische Geschichten (dergleichen bei Ath. XIII. p. 604. f.) trefflich anbrachten, auch beider Plagiate mit kümmerlichem Fleifs zusammentrugen, Clem. Alex. *Strom.* VI, 2. cf. Böckh *de Gr. trag. princ.* c. 20. Was Pollux IV, 111. erzählt, dafs Euripides in sei-

nen Chorliedern eine Parabase gebrauchte, Sophokles aber zuweilen das gegebene Beispiel ἐκ τῆς πρὸς ἐκεῖνον ἁμίλλης nachahmte, dies läfst sich gegenwärtig eher anfechten (vgl. p. 861 1. Aufl.) als mit Sicherheit beurtheilen; von ihrer Rivalität spricht *Schol. E. Phoen.* 1. (cf. Valck. *in Ph.* 1320.) aus einer παλαιὰ δόξα. Bergk *de Soph. arte* p. 31. meinte dafs Euripides einigen Einflufs auf den älteren Meister ausgeübt hätte, nemlich einen mittelbaren, und letzterer in seinen späten Jahren nicht nur an der gewohnten Würde des Tons und der Kunst etwas nachliefs, sondern auch die Charakteristik der Weiber zum Motiv nahm und dadurch bei der Wahl seiner Themen sich bestimmen liefs. Immerhin konnte daneben bestehen, was die alten Biographen des Euripides berichten, dafs Sophokles als er den Tod seines Nebenbuhlers erfuhr Beweise der aufrichtigsten Trauer gab und auch andere zu gleicher Theilnahme bewog. Dies wäre doch glaublicher als dafs Aeschylus mit Euripides (Hermann *Opp.* V. p. 203.) verwechselt sein sollte. Die Hauptsache bleibt aber das Urtheil bei Aristot. *Poet.* 26. οἷον καὶ Σοφοκλῆς ἔφη, αὐτὸς μὲν οἵους δεῖ ποιεῖν, Εὐριπίδην δὲ οἷοί εἰσι. Vergl. die verwandte Kritik über Aeschylus oben p. 246. Uebrigens werden die Namen beider Dichter in Citationen oft verwechselt: Belege bei Schultz p. 129. Diese Verwechselung geht noch weiter, denn eine gute Zahl von Sentenzen, die aus verlornen Dramen unseres Tragikers angeführt wird, trägt entschieden die Farbe des Euripides. Moralischer Charakter: dieser Punkt pflegt sonst im Leben grofser Männer den kleinlichen Neid zu beschäftigen und die mikroskopische Kritik zu schärfen, bei Sophokles wird er aber mit Schonung berührt. Dem Aristophanes heifst er zwar *Ran.* 82. εὔκολος, aber früher *Pac.* 698. (s. die paradoxen Ansichten bei Welcker p. 268.) seiner Habsucht wegen ein zweiter Simonides, wobei die Scholien wenig zu bemerken wissen. Der stärkste Anstofs liegt eben im Verhältnifs zur Hetaere Theoris, die noch im hohen Alter von ihm geliebt wurde, Ath. XIII. p. 592. A. (über dessen Mifs- 788
deutung Welcker p. 305.) und auf Leidenschaften der Art deutet die feine Wendung, mit der ihn Plato *Rep.* I. p. 329. einer verfänglichen Frage sich entziehen läfst: er sei gern einer tollen und tobenden Herrschaft entronnen. Züge der Art verlangen bei Sophokles, welcher die sinnliche Schönheit mit Feuer bewunderte oder, wie Lessing sagt, gegen sie ein wenig zu empfindlich war, keine Apologie, am wenigsten verstattet die gesunde Kritik jene Geschichten von der Theoris mit Schöll p. 367. ff. in Erfindungen der Komiker oder symbolische Formen aufzulösen. Ein erhebliches Problem bleibt zuletzt der Prozefs des Iophon, den man mit dem Oed. C. in Verbindung setzt; im Biographen (die Worte kamen durch Interpolation in

Schol. Arist. Ran. 73.) ruhen die Trümmer einer alten Erzählung, die nicht etwa vom windigen Anekdotensammler Satyrus abstammt, dem einige jeden Punkt der Differenz zwischen Vater und Sohn aufbürden, sondern bei vielen (*φέρεται παρὰ πολλοῖς*) zu lesen war. Iophon also besorgte dafs der Vater zu Gunsten seiner nachgeborenen Söhne (Namen bei Suid.) über das Vermögen disponiren könnte, deshalb belangte er ihn *παρανοίας*, nicht vor einem öffentlichen Gerichtshof (vergl. jedoch Meier *de gentil. Attica* p. 19. u. C. Fr. Hermann *Qu. Oedip.* p. 55.) sondern im engeren Familiengericht seiner *φράτορες*: der Dichter that nach Möglichkeit um sich zu rechtfertigen und bewies auch durch eine Vorlesung aus seinem Oedipus dafs er noch bei gesunden Sinnen sei; die Richter wiesen den Kläger ab, *οἱ δὲ τῷ Ἰοφῶντι ἐπετίμησαν.* Von dieser Erzählung ist einiges auszuscheiden und durch Kombination umzugestalten, wenn mindestens der Umrifs einer historischen Thatsache bestehen soll. Oedipus auf Kolonos erscheint in den Stellen alter Gewährsmänner (Reisig *Enarr.* p. V.) als ein Werk des vorgerückten Greisenalters; doch hat man sich nunmehr darin ziemlich geeinigt, dafs das Stück früher und in kräftigen Jahren entstand, weiterhin aber nachträglich mit Anspielungen politischer und persönlicher Art vermehrt wurde. Die wiederholte Aufführung bald nach seinem Tode half die sonstigen Täuschungen und Anachronismen vermehren. Man zog daher das Stück in diesen Handel: nicht nur enthält die Parodos, welche für Sophokles entschieden haben soll, ein berühmtes Lob auf Kolonos, auch die Darstellung des Polynikes und der hervorstechende Spruch v. 1192. galten als Anspielungen auf die Differenz mit Iophon. Hievon liegt eine Spur in der Vita, *καί ποτε ἐν δράματι εἰςήγαγε τὸν Ἰοφῶντα αὐτῷ φθονοῦντα*, schlecht gefafste lückenhafte Worte, welche weder die Dramatisirung einer auf Iophon gedeuteten Rolle bei Sophokles verrathen noch mit G. Herm. *praef. Oed. C.* p. XI. *ed. alt.* zu korrigiren sind. Zu derselben Verhandlung pafst die Aeufserung bei Aristot. *Rhet.* III, 15. wo Sophokles sein Zittern als Folge des hohen Alters entschuldigt: *οὐ γὰρ ἑκόντι εἶναι αὐτῷ ἔτη ὀγδοήκοντα.* Wenn nun auch ein von den Phratores gefafstes Erkenntnifs auffällt, so bleibt es doch der historische Kern der Erzählung, welchen man nicht ohne triftigen Grund aufgeben darf. Dennoch verwirft Welcker Tragöd. p. 255. ff. die Klage des Iophon, was er aber aufstellt um den Anlafs jener Sage von gemifsdeuteten Scenen, aus dem Peleus des Sophokles selbst oder aus den Musen des Komikers Phrynichus herzuleiten, wie schon Bake muthmafste (*totam illam e fabula scenica ortam esse traditionem*), das führt ins weite Feld der unbegrenzten Möglichkeit. Hiegegen die Kritik von
789 C. Fr. Hermann *prooem. lectt. aest.* Marb. 1840. Am wenigsten

dürfte man mit Welcker auf eine Notiz des unzuverläfsigen Valer. Max. VIII, 7. ext. 12. Gewicht legen: Iophon habe dem Vater ein Epitaphium geweiht und darin den Oedipus Col. als die Frucht des höchsten Lebensalters hervorgehoben, wodurch er allen Tragikern den Preis streitig mache.

Legenden über seinen Tod und sein Begräbnifs in der Vita und Pausan. I, 21. v. Leutsch im Philologus I. p. 128. ff. Ehrenvolle Stimmen über den Todten bei Aristophanes *Ranae* und gleichzeitig in des Phrynichus *Μοῦσαι*: *Μάκαρ Σοφοκλέης, ὃς πολὺν χρόνον βιοὺς Ἀπέθανεν, εὐδαίμων ἀνὴρ καὶ δεξιός, Πολλὰς ποιήσας καὶ καλὰς τραγῳδίας· καλῶς δ' ἐτελεύτησ', οὐδὲν ὑπομείνας κακόν.* Unter den Epigrammen auf ihn stechen zwei hervor, des Simmias *A. Pal.* VII, 21. 22. und des Dioskorides ib. VII, 37. Heroischer Kultus unter dem Namen *Δεξίων* (*ἀπὸ τῆς τοῦ Ἀσκληπιοῦ δεξιώσεως*), Etym. M. v. Ausführliche Dorpater Diss. v. Paucker 1850. Hierauf beziehen sich Plut. *Num.* 4. und eine Stelle der Vita, wozu die Notiz von seinem Paean auf den Gott kommt. Ferner Vita: *Ἴστρος δέ φησιν Ἀθηναίους διὰ τὴν τοῦ ἀνδρὸς ἀρετὴν καὶ ψήφισμα πεποιηκέναι, κατ' ἔτος ἕκαστον αὐτῷ θύειν.* An Fabeln liefs es wol auch das Märchenbuch des Ptolemaeus Heph. *ap. Phot.* C. 190. nicht fehlen. Bilder, von verschiedenen Künstlern (Philostr. *iun. Imagg.* 13.) ausgeführt; zwei Büsten bei Visconti *Iconogr. Gr.*, dann ein Bild in dem zu Köln entdeckten Mosaikfufsboden, *Monum. dell' Inst. arch.* 1846. *Vol.* IV. *Tav.* 28. Vor allen aber die treffliche Portraitstatue, die bei Terracina gefunden jetzt das Museum des Lateran in Rom ziert: Welcker in *Annali dell' Inst. di corr. arch. T.* 18. 1846. Rhein. Mus. N. F. IX. 285. vergl. Alte Denkm. I. 457. ff. und im allgemeinen Urlichs in demselben Mus. IV. 615. fg.

b. Kunstcharakter.

2. Sophokles hat allgemein als Vollender und Meister der antiken Tragödie gegolten; sein Stil bedeutet selbst in der Römischen Formel (*Sophocleus cothurnus*) den klassischen Ausdruck dieser Gattung. Eine solche Vollkommenheit war nicht blofs die Frucht ausgezeichneter Gaben, welche künstlerischer Fleifs förderte, sondern ihn hob auch eine seltne Gunst der Zeiten zum Gipfel der Kunst: er gehört unter die kleine Zahl jener Dichter, denen vergönnt war ein grofses Talent auf festem Boden in ungetrübtem Glück zu entfalten und die volle Seligkeit des Schaffens zu geniefsen. Seine Jugend erfüllte der Abglanz des Perserkrieges, sein Mannesalter hielt Schritt mit der wachsenden Macht Athens, er sah die Blütezeit und aus

einiger Ferne den Verfall des Attischen Staates, er stand
nicht nur mitten in der edelsten Gesellschaft und unter erlauchten Geistern, sondern nahm auch den unmittelbarsten
Antheil an der Fülle der litterarischen Bildung und plastischen Kunst, welche der Reihe nach den Schwung der Poesie,
die Schöpfung einer reifen Prosa und das kritische Selbstgefühl der Ochlokratie erzeugte. Unter Anregungen der produktivesten Art, die hier zuströmten, verband das Attische
790 Volk seinen Reichthum konkreten Lebens und individueller
Beobachtung auf allen Gebieten mit reiner Form und Sicherheit des Geschmacks; jede Seite dieser freien aber gesetzlichen Bewegung, woran gleichzeitig so viele geistesverwandte
Kräfte theilnahmen, erhielt sich in ihrer fest begrenzten
Bahn. Sophokles erfreute sich in gemächlicher Lage seiner
glücklichen Zeit und im ersten Staat von Hellas, dem die krankhaften Auswüchse der Pöbelherrschaft noch fern lagen, und
man darf nicht zweifeln dafs seine Denkart und Wirksamkeit
im Boden der gemäfsigten Demokratie wurzelte. Nicht geringer
war die Gunst des Glücks, welche den Aeschylus ihm zum
Vorgänger gab, durch dessen Genialität die Wege der Kunst
gebahnt und die Mittel für eine vollkommnere Technik überliefert wurden. Diese gediegene Vorschule wufste niemand
einsichtiger zu nutzen als Sophokles, indem er weniger erfindsam und desto mehr methodisch das von Meisterhand begründete Werk vertiefend in die Gegenwart übertrug und im
richtigen Verständnifs seiner Zeit durch einen weise geordneten Haushalt ausbaute. Dem Aeschylus blieben die Vorzüge
der kühneren Individualität: kein späterer hat seinen ritterlichen und mächtigen Ton sich angeeignet, niemand konnte
mit ihm in Erhabenheit und Phantasie wetteifern, ebenso
wenig erreicht ihn in spekulativer Ideenfülle sein Nachfolger, der in der Gläubigkeit seines Volks aber mit religiöser
Klarheit beharrt. Doch wie ein wesentlicher Fortschritt in
der Litteratur nicht leicht anders errungen wird, als wenn
das jüngere Geschlecht einiges aufgibt und den Glanz des
früheren Lebensalters durch einen neuen Standpunkt und
gröfseren Reichthum des inneren Lebens oder der Kunst
aufwiegt: so gewann Sophokles ein eigenthümliches Gebiet

durch das fruchtbare Prinzip seiner Poesie, welche die Pracht des dämonischen Alterthums verliefs und in den Kreis der von menschlicher Leidenschaft bewegten Welt herabstieg. Zugleich mit der Anschauung des Ganzen änderten sich Plan und Gliederung des Stoffs, und gleich durchgreifend war der Wechsel in Stil und sprachlicher Form. Die malerische Plastik und epische Fülle des Aeschylus wich vor dem präzisen sachgemäfsen Wort, und die reichliche Beredsamkeit des lyrischen Vortrags zog sich in bescheidene Grenzen, nachdem die Reflexion in ein genaues Verhältnifs zur Handlung und zum Gespräch gesetzt worden war. Einen so vollständigen Wechsel in allen Punkten des tragischen Organismus forderte schon der Standpunkt (p. 179.) jener Attischen Zeit, welche durch staatsmännische Bildung das sicherste Gleichgewicht zwischen Praxis und Theorie, der That und dem Gedanken herstellte, aber auch das ideale Pathos mit schöner Form in Plastik und Poesie verband, und von der alterthümlichen Symmetrie und massenhaften Erhabenheit zur Eleganz, zur edlen Gruppirung und gefälligen Würde fortschritt. In diesem Sinne hat Sophokles erstlich den Plan der Dramaturgie verbessert: nicht nur indem er die zu grofse Schlichtheit der Aktion entfernt, welche bisher statarisch in fast geradliniger Regelmäfsigkeit vorgerückt war und die Reihenfolge der episch nach einander gelegten Scenen gemächlich entwickelte, sondern er verliefs auch die Komposition der Tetralogie (p. 34. ff.) und drängte sparsam im Entwurf e i n e s Dramas die fruchtbarsten Motive des bündig gefafsten Mythos zusammen. Hieraus ergab sich die Nothwendigkeit ein so knappes Zeitmafs genau zu berechnen, und die Handlung ebenso rasch und spannend dem Ziel entgegen zu führen als in ihrem Lauf durch Gegenwirkung der thätigen Personen zu hemmen und an einen Brennpunkt zu treiben. Denn ein dramatischer Bau der im Gegensatz zum statarischen Gang des Aeschylus mit schnellem Wechsel ans Ende geeilt hätte, mufste verflüchtigt werden und nur durch ein stoffmäfsiges Interesse fesseln. Sophokles sah dafs der tragische Künstler nicht blofs an Ideen und Erfindung reich sein müsse, sondern auch durch Anlage der Scenen, Ver-

wickelung des Plans und den Gegensatz der Charaktere
791 wirke: sein Eigenthum ist (p. 180.) die reife Kunst der verflochtenen Tragödie. Er hat sie mit Selbstbeherrschung ausgeübt und beweist daran einen reinen Kunstsinn, hinter welchem die Tiefe des Gemüths steht. Deshalb ergreift seine Dichtung nicht die fernen und hohen Themen der Kulturwelt, an der Gesetz, Religion und Humanität sich offenbarten: sein Stoff ist die Gegenwart, das durch sittliche Kraft und menschliche Leidenschaft bestimmte Leben, und diese geistigen Bilder aus dem Seelenleben sind die früheste Form der tragischen Gattung, welche wenig von Nationalität und Zeiten bedingt eine bleibende menschliche Geltung bewahrt. Mit der inneren Triebkraft des dramatischen Stoffs gewann der Dichter ein psychologisches Prinzip, eine Mannichfaltigkeit handelnder Personen und innerlicher Erfahrungen, und die sonst allzu nüchternen typischen Charaktere bekamen hier zuerst einen individuellen, aus vielseitiger Praxis geschöpften Gehalt. Zwar haben sie noch nicht aufgehört auf idealer Höhe zu stehen und Symbole von Tugendbegriffen (p. 151.) ohne subjektive Vertiefung zu sein, aber sie besitzen ein thatkräftiges Pathos und Selbstgefühl, das in heifser Leidenschaft sich bezeugt, und nicht nur belebt sie das kunstreiche Detail ihrer scharf und fein gemalten Züge (ἠθοποιία), sondern auch der Kampf der Gegensätze, welche sie erzeugen und gegen einander kehren, erfüllt sie mit Blut und aller Energie der Persönlichkeit. Sie tragen in der eigenen Brust ihr Glück und ihre Zukunft, sie legen selber in die Handlung einen Schwerpunkt und werden in Schuld oder Irrthum durch kein dunkles Schicksal gezogen, wohl aber durch den Hintergrund desselben, Orakel und Traumbilder oder durch die göttliche Stimme des Gewissens gewarnt; hier entwickelt sich alles licht und menschlich im Drange des sittlichen Pathos und in der Freiheit des Willens. Die Plastik und Reinheit der Charakterzeichnung ist die Stärke des Dichters, und wenn Sophokles den Ruhm eines tragischen Homer besafs, so hat man vorzüglich die Klarheit und Ruhe des Tons, die Harmonie des Stils und wol auch die Verwandschaft der Kunst, namentlich in

verschränkten Planen und retardirenden Motiven, anerkannt. Besser und einleuchtender hätte man ihn als *den Meister der antiken Tragödie* gerühmt. Ueberhaupt sind seine Charaktere zwar verschieden an Umfang und Gröfse, denn auch Leute vom niederen Volk finden einen Platz und reden mit dem ihnen eigenen Humor, immer aber sind sie scharf gezeichnet, fafsbar, gediegen und, was sie nach der von ihm ausgesprochenen Norm sein sollten, ideal, doch erinnern sie mehrmals an die plastische Geschlossenheit und Kälte des Marmors.

Mit der Charakteristik entfaltete sich der Lichtpunkt Sophokleischer Kunst, *der Organismus einer ununterbrochenen Handlung.* Dem Zusammenstofs gehaltvoller Charaktere folgen Kollisionen und Gegensätze, deren Widerspruch nicht eher sich auflöst, als bis die thätigen Personen ihren Willen an einander brechen, und sie von Irrthum oder Verblendung geheilt durch harte Schläge zur Erkenntnifs gelangen, dafs Staat und Familie sowenig als sittliche Gesundheit mit der Einseitigkeit des Rechtes und mit Uebergriffen der Individuen bestehen können. In allen Streitfragen der entzweiten Gesellschaft gilt daher als leitendes 792
Motiv (pp. 181. 192.) die Herstellung der Harmonie oder das Gleichgewicht der sittlichen Mächte, dessen Hüterin die im fernen Hintergrund wirkende, häufig zu spät begriffene Gottheit ist. Nun entwickelt sich aus dem Kampf streitender Interessen und ihrem persönlichen Pathos eine tragische Handlung: ihr Mafs ist durch die Natur der eingreifenden Charaktere bedingt, ihr Getriebe wird durch die Kunst des Dichters, dem Geist eines Kampfes durch gegenwirkende Kräfte gemäfs, verflochten und aus verschränkten Figuren im Kontrast der Situationen gebildet, ihr äufserstes Ziel geht aber dahin dafs der Zwiespalt berichtigt und versöhnt werde. Diesen raschen Verlauf, dies Ineinander von Begebenheiten und innerlichen Motiven hat Sophokles in der vollendetsten *Oekonomie* (p. 158.), welche die Tragödie des Alterthums aufweist, so glücklich gegliedert, er hat die Mittel zu spannen und steigern mit ebenso grofser Sparsamkeit als feiner Berechnung und sicherem Griff gehandhabt, dafs die *Harmonie* des sittlichen und des poetischen Standpunkts

niemals gestört wird. Nichts darf sich bei ihm zersplittern oder blofs wegen bühnengerechter Wirkung eintreten: er hat sich selber ein zwingendes Gesetz auferlegt, indem er nicht mehr was in Zeiten der Tetralogie gestattet war eine Fülle der Figuren und Begebenheiten entfaltet, die unter der Herrschaft einer grofsartigen aber doch schlichten Idee stehen, sondern einen bedeutenden Moment des sittlichen Lebens in dem Gegensatz und der Wechselwirkung hauptsächlich zweier tüchtiger Menschen zusammendrängt und an dieser Dialektik im knappsten Zeitmafs die Freiheit und die Schwächen, das Gesetz und die Schranken der Menschheit anschaulich macht. Er concentrirt daher und erhält die Spannung, bis auf scheinbaren und sogar täuschenden Umwegen, die kurz vor der Katastrophe sich im Hintergrund sammeln, der Ausgang unvermeidlich hervorbricht. Die Schickungen welche hier vorbereitet und erfüllt werden, sind schwer und mit herbem Ernst entwickelt, denn auch das Geschlecht welches unter ihnen leidet ist hart und eigenwillig; allein mit feinem Gefühl überschreitet der Dichter niemals die Linie der Wahrheit und der drastischen Kraft: hier begegnet kein falsches Pathos, keine Verschwendung der Farben, kein Strich der nicht zum Ziel führte. Des M a f s e s welches er in den menschlichen Dingen empfiehlt, ist er sich überall bewufst geblieben, besonders aber des Ebenmafses der Empfindung, worin mit bewundernswerthem Takt sich Zartheit und Stärke mischt, und des rechten Temperaments in den Gedanken. Vor allen sind diese Gedanken ein Schatz der lauteren Religiosität und milden Lebensweisheit, ihr Ton erhebt durch Adel und Anmuth über die gemeine Wirklichkeit, und der ungetrübte Friede des Gemüths der aus ihnen spricht beruhigt auch über die Härten des Schicksals.

Soweit war der Bau dieser höheren dichterischen Kunst, welche Sophokles mit Besonnenheit und genialem Blick über den Vorarbeiten des Aeschylus aufführte, völlig neu; den reinen Gufs des Werks vollenden aber die Schönheit und Lieblichkeit der F o r m. In seinem Stil der zwischen Gedanken und Ausdruck ein reines Abkommen trifft und nirgend das Gleichgewicht verletzt, hat schon das Alterthum

den edelsten Ausdruck der Tragödie erkannt; er liefs nicht durch Routine sich ablernen, und ist noch weniger wie die Diktion des Euripides popularisirt worden. Ueberall verräth 793
er den Denker, welcher ein Ideal der Kunst besafs und die Klarheit seiner Gedanken mit einem solchen Zauber der Form umgibt, dafs er durch den Anschein der Einfachheit täuschen kann. Dennoch ist die Sprache des Sophokles weder einfach noch hat sie das leichte Verständnifs, welches man ehemals annahm, sondern sie verbirgt grofse Kunst und bisweilen ein nicht völlig aufzulösendes Geheimnifs; auch hätte der Dichter vermöge seiner Individualität ebenso wenig als das Attische Volk, welches Scharfsinn und Tiefe neben feiner Arbeit begehrte, mit einem schlichten oder grofsartigen Vortrag sich begnügt. Was er aber hier leistete, war durchaus sein Eigenthum und zeugt von einer reichen formalen Bildung, der ein edler Geschmack zur Seite steht. Zunächst verliefs er den durch Aeschylus festgesetzten ungemeinen Ton, den mit epischer Plastik gedehnten Pomp der Phraseologie, besonders aber vermied er den Ueberflufs an prächtigen Bildern und neu geprägten Wörtern, zugleich die daran grenzende gelehrte Dunkelheit. Indem er dagegen das Bedürfnifs höher achtet als die Pracht und die nach Personen oder Stimmungen wechselnde Würde des Vortrags obenan stellt, legt er auch in den Ausdruck, wie der Standpunkt seiner Kunst fordert, Züge des Geistes und der sittlichen Art, welche die Charakteristik tragen und erhöhen. Ferner war entscheidend das Uebergewicht der Handlung und des Dialogs neben dem Zurücktreten des lyrischen Elements, welches die kleinere Masse des Gedichts füllt und im Ton nicht zu scharf von den bewegteren Theilen des Gesprächs sich sondert. Ueberdies greift der Chor (p. 213.) nicht mehr in den Fortgang des Dramas ein, sondern er ordnet sich ihm unter und begleitet ihn von einem Akt zum anderen, bald als gemüthlicher Theilnehmer an den Geschicken der handelnden Personen und an allen pathetischen Wendungen, bald aber sammelt er auch auf bedeutenden Ruhepunkten und Uebergängen den ideellen Gehalt des Themas und erhebt sich reflektirend zu sittlichen Betrachtungen, welche durch Schön-

heit der Formen und milde Weisheit glänzen und ein unvergänglicher Ruhm der Attischen Poesie bleiben. Diese Lyrik ist daher nicht mehr bestimmt den Grundgedanken der Dichtung von Stufe zu Stufe nachzuweisen und an jedem Akt, der nur der über dem Ganzen ruhenden Idee dienen würde, gleichsam zu kommentiren: die Chorlieder waren minder beschaulich als beim Aeschylus und desto praktischer auf die grofsen Erscheinungen und Individuen des bewegten Lebens gerichtet, sie konnten fafslicher und zugänglich sein, und verbanden Leichtigkeit und rascheren Wechsel mit Rhythmen (p. 209.), welche durch Anmuth und Tonfülle befriedigen. Seine Stärke hat aber Sophokles in den Dialog, welcher schon durch Anwendung des dritten Schauspielers an Mannichfaltigkeit gewann, und in die daran geknüpfte Charakteristik gelegt. Er gab ihm Spannkraft und Tiefe durch Ethopöie, steigerte das Interesse durch die lebhafte Wechselrede (p. 198.) der Stichomythie, setzte Gespräch Erzählung Melik in ein berechnetes Gleichmafs, um den Fortschritt der Handlung zu motiviren, und erhöhte die geistige Wirkung des Gehalts noch durch die Feinheit der Form, indem er den Versbau, die Wortstellung, die Würde des Ausdrucks mit einer in allen Stücken (p. 198.) vollendeten Technik behandelt. Man fühlt an dieser Harmonie der stilistischen Kunst wieviel er von der geschickten Recitation und vom Talent empfänglicher Schauspieler erwartete. Hier wird die Klarheit und die methodische Sorgfalt des Sophokles am deutlichsten erkannt. Sein Rhythmus welcher durch Kraft und Wohllaut erfreut, zumal der mächtig und höher schreitende des Trimeters, trägt schmiegsam den Gedanken, ohne seinen Gang zu meistern und von der natürlichen Wahrheit abzulenken; er hat lange seinen gründlichen festen Bau bewahrt, bis ihn der Einflufs der Ochlokratie locker machte. Weiter reicht der Organismus seiner Diktion: nur ein langer Verkehr mit dem Dichter läfst vollständig die Genauigkeit und den Kunstsinn begreifen, wovon jede Seite des Vortrags zeugt. Die Sprache rund, voll und kräftig steht in einer richtigen Mitte zwischen dem prunkhaften Pathos und der trivialen Geläufigkeit: sie ziert den frisch und klar

gedachten Satz mit dem edlen Schmuck gewählter Wörter
und Phrasen, besonders der plastischen und klangvollen Epi-
theta. Sein Sprachschatz (p. 199.) ist von der patheti-
schen Pracht und freien Wortbildnerei des Aeschylus weit
entfernt; die Zahl der ungewöhnlichen Wörter oder der Glos-
sen, welche häufiger aus seinen verlornen Dramen angemerkt
werden, ist beschränkt, und wenn er einige den Mundarten
oder den älteren Dichtern, einen Theil seiner eigenen Erfin-
dung verdankt, so hat er doch den besten und fafslichsten
Theil seines Wortvorraths aus dem guten Atticismus erle-
sen, die Wortbedeutungen erweitert oder durch höhere bild-
liche Farbe verfeinert, die Phraseologie bühnengerecht ent-
wickelt und veredelt; erst in seinen letzten Jahren geht er
mehr auf den gewöhnlichen Ton des Umgangs ein, und seine
frühere Wortfülle beschränkte sich damals auf den schlich-
ten Bedarf. Seine Rhetorik ist lebhaft und scharfsinnig,
ohne Manier und Breite, wie sie der Sprache des Herzens
zukommt; sie kann weniger an öffentliche Beredsamkeit als an
die Dialektik der Attischen Gesellschaft erinnern. Ein wesent-
liches Organ seiner Form und eine Schöpfung des Sophokles
war der sehr künstliche Satzbau. Seine Sätze sind übersicht-
lich und gewandt, weichen aber in der Wortfolge vom Herkom-
men ab, denn während ein berechneter Wechsel der Glie-
derung und Interpunktionen sie mannichfaltig macht und na-
mentlich den Zwecken des Dialogs anpafst, bilden sie durch
Verflechtung, Inversion und übergreifende Wortstellung ein
wohlgefugtes Ganzes und nöthigen den Hörer auf Betonung
und Zusammenhang aller Theile des Satzes gespannt aufzu-
merken. Kein Attischer Dichter steht höher in Ebenmafs 794
und Adel der Formen, deren Weihe diese mit Gemüth und
Wärme schaffende Beredsamkeit verklärt und ihr häufig das
Gepräge stiller Majestät aufdrückt; keiner hat bei solcher
Korrektheit sich eine gröfsere Freiheit bewahrt. Dafs eine
solche Poesie das Werk einer gemüthlichen Kunst war, da-
von zeugt am klarsten die schon von Alten anerkannte Sü-
fsigkeit und Milde des Tons, die nur aus vollendeter Reife
hervorgehen konnte. Zuletzt wird als ein Theil dieser Kunst
die freiere Syntax wahrgenommen, die geistreiche Fortbil-

dung der bekannten Regel und Analogie, welche verbunden mit der neuen Wortstellung und Wortbedeutung den Dichter oft schwierig macht und Probleme der Grammatik erzeugt. Ein bemerkenswerthes Resultat erscheint in der anomalen Syntax: sie bezweckt eine freiere Bewegung in leichter und flüſsiger Form, wie sie der poetischen Rhetorik entspricht, und erhöht durch Kühnheit und scharfsinnige Wandelung der herkömmlichen Struktur die Farbe des Ausdrucks. Diese Sprachbildnerei die mitten im einfachen Gebrauch durch Neuerung überrascht und den Wortgehalt zu vertiefen liebt, muſs mehr leisten und verbergen als der Anschein gibt; je reifer und eindringlicher nun die Interpretation geworden, desto gröſsere Schwierigkeiten hat unsere Zeit entdeckt und aufzulösen sich bemüht.

2. Der allgemeinen Anerkennung thut die treffende Bemerkung in den Auszügen (*Dind. Schol.* p. 7.) beim *Βίος Αἰσχύλου* keinen Eintrag: *ὅτῳ δὲ δοκεῖ τελεώτερος τραγῳδίας ποιητὴς Σοφοκλῆς γεγονέναι, ὀρθῶς μὲν δοκεῖ, λογιζέσθω δ' ὅτι πολλῷ χαλεπώτερον ἦν ἐπὶ Θέσπιδι, Φρυνίχῳ καὶ Χοιρίλῳ εἰς τοσόνδε μέγεθος τὴν τραγῳδίαν προαγαγεῖν ἢ ἐπὶ Αἰσχύλῳ εἰς τὴν Σοφοκλέους ἐλθεῖν τελειότητα.* Aus einem enthusiastischen Lobredner gibt die *Vita Soph.* mehrere feine Wendungen, welche im Prädikat *Μέλιττα* (Hermesian. 57. *not. Meinek. H. Cr. Com.* p. 157. Bergk *de Soph. arte* p. 20.) zusammenlaufen, wovon auch der Künstler bei Philostr. *Imagg.* 13. ausging. Daher Aristophanes *fr. inc.* 231. (2.) *Σοφοκλέους τοῦ μέλιτι κεχρισμένου.* Das Publikum sah ihn frühzeitig als den Meister seiner Gattung an: Xenoph. *Mem.* I, 4, 3. Diog. II, 133. Eine Fülle des Lobes ergieſst über ihn nächst dem Komiker Phrynichus in den *Μοῦσαι* der Rhetor in *Rhett. Gr.* I. p. 602. Die Mittelstellung des Dichters beschreibt in den Hauptzügen Dio Chr. LII. p. 272. (632.) *ὅ τε Σοφοκλῆς μέσος ἔοικεν ἀμφοῖν εἶναι, οὔτε τὸ αὔθαδες καὶ ἁπλοῦν τὸ τοῦ Αἰσχύλου ἔχων οὔτε τὸ ἀκριβὲς καὶ δριμὺ καὶ πολιτικὸν τὸ τοῦ Εὐριπίδου, σεμνὴν δέ τινα καὶ μεγαλοπρεπῆ ποίησιν τραγικώτατα καὶ εὐεπέστατα ἔχουσαν, ὥστε πλείστην εἶναι ἡδονὴν μετὰ ὕψους καὶ σεμνότητος, ἐνδείκνυσθαι.* Diese klare Beschreibung läuft auf ermäſsigten Idealismus oder
795 das oben (p. 287.) angeführte Motiv des Sophokles hinaus, *αὐτὸς μὲν οἵους δεῖ ποιεῖν.* Ein allgemeines Prädikat war *λογιότης*, Plut. *de glor. Ath.* p. 348. D. wofür als Umschreibung dienen die Worte der Vita, *ἤνεγκε δὲ τὰ μικτά, εὐκαιρίαν, γλυκύτητα, τόλμαν, ποικιλίαν*, oder ein figürlicher Ausdruck wie der des

Komikers, welcher ihm einen gründlichen und kräftigen Weingeschmack nachrühmt, Diog. IV, 20. (ἦν δὲ (Polemon) καὶ φιλοσοφοκλῆς, καὶ μάλιστα ἐν ἐκείνοις . . . ἔνθα ἦν κατὰ τὸν Φρύνιχον Οὐ γλύξις οὐδ' ὑπόχυτος, ἀλλὰ Πράμνιος, eine Stelle die keineswegs völlig aufgeklärt ist.

Kunst und künstlerische Studien des Sophokles: Bergk *de Sophoclis arte*, Freiburg 1857. 4. und vor s. Soph. L. 1858. Niemand wird bezweifeln dafs der Dichter manche Stufen auf seiner Bahn durchlief (denn jeder sieht wie starke Differenzen in unseren wenigen Dramen von Antigone bis zu den Trachinierinnen liegen), dafs er ferner auf dem Wege zur Selbständigkeit vieles erproben und anderes abwerfen mufste; doch gibt das Alterthum hierüber keinen Aufschlufs. Nur aus einer einzigen aber verschieden gedeuteten Aeufserung des Tragikers selbst erhellt, in welchem Sinne er den dramatischen Stil am Aeschylus studirte, bei Plut. *de prof. virt.* p. 79. B. ὥςπερ γὰρ ὁ Σοφοκλῆς ἔλεγε, τὸν Αἰσχύλου διαπεπαιχὼς ὄγκον, εἶτα τὸ πικρὸν καὶ κατάτεχνον τῆς αὐτοῦ κατασκευῆς, τρίτον ἤδη τὸ τῆς λέξεως μεταβάλλειν (besser μεταλαβεῖν) εἶδος, ὅπερ ἐστὶν ἠθικώτατον καὶ βέλτιστον. Die Schwierigkeiten dieser Stelle hat Schöll Sophokles p. 71. wohl erkannt. Beginnen wir mit der neuesten Auslegung von Bergk, so werden drei Stufen Sophokleischer Kunst vorausgesetzt: als erste die jugendliche Zeit, von welcher der Biograph (παρ' Αἰσχύλῳ δὲ τὴν τραγῳδίαν ἔμαθε) buchstäblich treu berichte, wo Sophokles noch dem Aeschylus nachging, aber seinen Schwulst ermäfsigte (nemlich διαπεπλακὼς ὄγκον *ut tumorem temperaret* p. 16.), die Spuren dieser pomphaften Periode sollen aber an Ueberresten verlorner Dramen sichtbar sein. Die zweite freiere sei nach dem Tode des Aeschylus eingetreten, worin er *austeritatem et artificiosi quid* nicht vermied: Belege Antigone, Electra, Oed. R. Zuletzt die gereifte Kunst des Alters mit mildem Ton und unter Einflüssen des Euripides: Belege Philoktet und Oed. C. Sowenig man aber einen temperirten Schwulst, das Merkmal des ersten Stadiums, antrifft (denn der edle bildliche Schmuck dieser Diktion erinnert daran nirgend), eben so schwer ist es die nächsten Prädikate, Bitterkeit und harte Zeichnung der Oekonomie, bei den Meisterwerken des hohen und strengen aber idealen Stils und der vollendeten Schönheit wahrzunehmen, und wer möchte selbst dem alternden Dichter eine solche Schwäche des Urtheils zutrauen, dafs er erst in seinen späten Arbeiten glaubte die rechte Milde getroffen zu haben? Dafs andere hierin drei Stilarten sahen, auf deren Stufen der Tragiker zum Gipfel gelangte, dafs er allmälich zwei derselben überwand, den schwülstigen und den herben (wir finden ihn aber nirgend weder schwülstig noch herbe), bis er zuletzt den

ächten Stil errang (man will *εἰς* vor *τρίτον*, vgl. Ed. Müller Theorie d. Kunst b. d. Alten I. p. 224. II. p. 430. und K. O. Müller LG. II. 115. mit Recens. in Berl. Jahrb. 1834. II. p. 400.), diese Deutung widerspricht ebenso sehr der Wahrheit und der natürlichen Interpretation als Lessings Ansicht, welche Welcker Tril. p. 525. theilt, man müsse den Ausspruch auf Euripides in des Aristophanes Fröschen zurückführen, denn Plutarch habe wie mehrmals andere den Sophokles mit jenem verwechselt; wogegen Schultz *de vita Soph.* p. 130. Wir wollen uns aber das sehr merkwürdige Geständnifs des Dichters nicht so schnell entreifsen lassen: nur mufs mit der kleinsten Aenderung das alterthümliche *διαπεπλιχὼς* „überschreitend" hergestellt werden. Sophokles hatte mit sicherem Gefühl sofort vom Stil, dann bei wachsender Reife von der Dramaturgie seines Vorgängers sich losgemacht; zuerst und sogleich in der Form den Schwulst, wohin seine Natur am wenigsten neigte, überwunden und hinter sich gelassen, dann den herben Ton (vielleicht auch eine spröde Weltanschauung wie etwa im Oed. R.) und die künstliche Symmetrie des Aeschylus oder den statarischen, fast geradlinigen Gang seiner Handlung beseitigt, bis er endlich das Geheimnifs der Ethopöie fand. Als Beleg darf man vor anderen den klassischen Chor *Πολλὰ τὰ δεινὰ* Antig. 332. ff. bezeichnen, um die plastische Klarheit und leichte Gliederung im Gegensatz zum herben Pathos des Aeschylischen Chorliedes *Πολλὰ μὲν γᾶ τρέφει* Cho. 585. ganz zu verstehen. Mit Recht sagt ein feiner Kunstrichter gegen den Schlufs der Vita: *ἠθοποιεῖ δὲ καὶ ποικίλλει καὶ τοῖς ἐπινοήμασι τεχνικῶς χρῆται, Ὁμηρικὴν ἐκματτόμενος χάριν. — οἶδε δὲ καιρὸν συμμετρῆσαι καὶ πράγματα, ὥςτ᾽ ἐκ μικροῦ ἡμιστιχίου ἢ λέξεως μιᾶς ὅλον ἠθοποιεῖν πρόςωπον.* Die von den Alten schon angemerkte Nachahmung Homers (*Ὁμηρικὸς ζῆλος* öfter Eustathius, s. H. Stephanus in s. *Annott. in Soph.* p. 86. sqq. Wüllner Schulzeit. II. 1105. ff. Schultz p. 176.), für dessen glücklichsten Schüler man den Sophokles, den tragischen Homer nahm (Diog. IV, 20. zu berichtigen aus Suid. v. *Πολέμων*: *ἔλεγεν οὖν Ὅμηρον μὲν Σοφοκλέα ἐπικόν, Σοφοκλέα δὲ Ὅμηρον τραγικόν*), erstreckte sich wesentlich auf Zeichnung edler Charaktere und auf natürliche Wahrheit oder Plastik des Ausdrucks. Cf. Aristot. Poet. 3. Denn in den Stoffen war er vorzugsweise den Dichtern des Kyklos gefolgt, Ath. VII. p. 277. E. *ἔχαιρε δ᾽ ὁ Σοφοκλῆς τῷ ἐπικῷ κύκλῳ, ὡς καὶ ὅλα δράματα ποιῆσαι κατακολουθῶν τῇ ἐν τούτῳ μυθοποιίᾳ.* Vgl. II. 1. p. 199. Dafs er sich streng an die epischen Themen und
796 Charaktere hielt, so dafs manches Stück als Uebersetzung aus dem Epischen ins Tragische erschien (Welcker Trag. p. 91.), darauf deutet in gesuchten Worten die Vita: *τὸ πᾶν μὲν οὖν*

Ὁμηρικῶς ὠνόμαζε, τούς τε γὰρ μύθους φέρει κατ' ἴχνος τοῦ Ποιητοῦ καὶ τὴν Ὀδύσσειαν δ' ἐν πολλοῖς δράμασιν ἀπογράφεται.

Die Methode dieser zwischen Homer und Aeschylus liegenden Dramaturgie ist sichtbar und ausgesprochen im Verlassen der Tetralogie. Eine solche Thatsache verräth ohne weiteres den Schwerpunkt und praktischen Kern der Sophokleischen Tragödie. Wie es aber möglich war dafs Sophokles stets mit einzelen Dramen auftrat, während seine Kunstgenossen, wie mehrere Beispiele zeigen, mit Gruppen von vier innig oder äufserlich verknüpften Stücken kämpften, das bleibt noch jetzt ein ungelöstes Räthsel: s. oben p. 34. ff. Man hat bereits genug Hypothesen aufgestellt, doch ist noch keinem gelungen mit dieser unergiebigen Frage fertig zu werden. Der Versuch von Schöll, auch die Sophokleischen Tragödien einer trilogischen Ordnung zu unterwerfen, hat bis auf den Ajax keine Beistimmung gefunden; der Gedanke von Bergk p. 14. dafs die Notiz bei Suidas auf eine ganz geringe Neuerung sich beschränkt, nemlich auf die Nothwendigkeit wegen des übergrofsen Vorraths an Tragödien auch einzele Stücke zu spielen oder (was hieher gar nicht gehört) früher gegebene zu wiederholen, und zwar *minoribus festis Liberalibus*, vertauscht blofs ein Problem mit dem anderen, und fügt noch das Bedenken hinzu wie die Dramen des Sophokles, welche sichtbar alle gesondert und aufser jedem trilogischen Verbande stehen, mit dem bescheidenen Platz im Winkel kleiner Dionysien sich begnügen konnten. Hieran grenzt ein Ausweg, den auch C. Fr. Hermann billigte, dafs der tragische Wettkampf eine zweifache Form besafs und die Dichter wählen liefs, ob sie tetralogisch kämpfen oder (nach Art der Komiker) Einzeldramen stellen, also mit gleichen Waffen streiten wollten. Diese Zweitheilung lautet zwar sehr natürlich, entbehrt aber doch einer inneren Begründung. Man vermifst bei solcher Wahl ein leitendes künstlerisches Motiv, und findet keinen Grund für die Fortdauer des tetralogischen Gedichts, für die Gruppirung des Stoffs in einer minder vollkommenen Form, neben der organischen Kunst des Sophokles; nicht zu gedenken dafs zwischen jenen vierfältigen Dramen und den Einzelstücken zuletzt kein wesentlicher Unterschied war, weil die damalige Tetralogie nur ein loses Aggregat und nicht den stetigen Zusammenhang in Mythos und Idee darbot. Wie man nun auch über den antiquarischen Theil dieser Frage denken mag: immer mufs einleuchten dafs Sophokles durch das Prinzip der Concentration, welches ihn auf dem engen Gebiet des Seelenlebens festhielt, von der ausgedehnten trilogischen Komposition abgezogen wurde, denn diese fordert, da sie nicht mit Individuen sondern mit Geschicken und Katastrophen gan-

zer Geschlechter sich befafst, einen weiten Raum und Fülle des Stoffs. Hierauf ist noch Nitzsch Sagenpoesie p. 478. ff. gelegentlich näher eingegangen, zuletzt auch p. 651. ff. auf Anlafs der bekannten Worte der Aristotelischen Poetik c. 4, 16. (oben p. 27.) *τρεῖς δὲ καὶ σκηνογραφίαν Σοφοκλῆς, ἔτι δὲ τὸ μέγεθος ἐκ μικρῶν μύθων κτλ.*, welche von den Verdiensten des Tragikers plötzlich abspringen; nur wäre beim jetzigen Text keine Möglichkeit *ἔτι δὲ τὸ μέγεθος* loszureifsen und als Schlufs des Satzes vom Sophokles zu fassen, denn dieser nackte Begriff sagt nicht, was man dem Dichter gern als Differenz von der Kunst des Aeschylus nachrühmen möchte.

Ueber Triebkraft und innere Züge der dramatischen Kunst bei Sophokles ist, seitdem ihn die Neigung vor anderen Meistern begünstigt, in neuerer Zeit die Zahl der feinen und geschickten Darstellungen gewachsen. Schlegel berührt kaum den allgemeinsten Umrifs; sorgfältig erörtert den Reichthum und die glückliche Benutzung von Motiven, die Mannichfaltigkeit der Situationen, die Spannkraft und Verflechtung der Charaktere, bei denen das Umschlagen in Hafs oder Liebe ein Hebel der Oekonomie ist, Gruppe im brauchbarsten Theile seiner Ariadne p. 158. ff., wiewohl er in der Abstraktion auf Kosten der inneren Anschauung bisweilen übertreibt, zumal in der schroffen Hypothese, welche das Machwerk Rhesus zum Erstling der Sophokleischen Muse stempelt. Ergänzend Iacob
797 *Sophocl. Quaestiones*, *Vars.* 1821. Schöll d. Att. Tetral. und eine Mehrzahl in Analysen einzeler Stücke. Mit nicht gewöhnlicher Berechnung läfst Sophokles solche Personen, welche klar oder unbewufst sich in Fehl verstrickt haben, ihre Leidenschaft steigern, heifser und eigensinniger werden; wenn man aber meint, dafs ihr Unglück hiedurch gerechtfertigt oder ihre Schuld gesteigert würde, so liegt darin nur eine Täuschung. Vielmehr erwecken und vollenden sie ihr Schicksal, das eine Zeitlang geschlummert hatte. Man ist ferner in den Jahren der Empfindsamkeit zu weit gegangen und hat dem Dichter, weil er tief in das Seelenleben des Menschen hinabstieg und mit gleicher Meisterschaft in Form und Charakteristik einen sittlichen Ideenkreis erschöpfend darstellt, sogar eine nahe Verwandschaft mit dem Geiste der christlichen Religion beigelegt. Die Verehrer der antiken Tragödie priesen ihn als Mafsstab und Muster aller tragischen Poesie; besser hätte man hervorgehoben und anderen zur Beachtung empfohlen jene Harmonie der Technik, welche mit geringen Mitteln eine vollständige Wirkung erzeugt und den Idealismus befriedigt, indem der Dichter die Handlung rein aus der Wechselwirkung, den Gegensätzen und Entschlüssen menschlicher Charaktere entwickelt und sie durch

einen sittlichen Schwerpunkt immer in die richtige Bahn führt. Sonst erinnert Schiller Briefw. V. 286. mit Grund dafs die Sophokleische Tragödie eine Erscheinung ihrer Zeit, die nicht wieder kommen kann, und das lebendige Produkt einer individuel bestimmten Gegenwart war.

Religiöse Ansichten: ein Register in der Diss. Fr. Peters *Theologumena Sophoclea,* Münster 1845. Zuerst systematisch die Hauptschrift Fr. Lübker Die Sophokleische Theologie und Ethik, Kiel 1851—55. II. 4. Ein Umrifs in einer Menge kleiner Schul- und akademischer Schriften, wie Hoppe Diss. Hal. 1852. Vergl. §. 115. Schlufs. Was der Dichter über Religion gedacht, ist zu genau mit der objektiven Darstellung verwachsen, um den subjektiven Rückhalt davon zu scheiden, und zu stark von den Elementen und Schicksalsideen des Mythos gefärbt, als dafs man eine Privatreligion systematisiren könnte. Doch läfst Sophokles aufser dem Oedipus König, der einzigen Schicksalstragödie, das Schicksal nur als eine Schranke gelten, welche das Wirken oder Leiden der handelnden Personen umgrenzt, oder als Prüfstein, woran der Charakter und innere Gehalt des Menschen abgeschätzt wird. Es tritt merklich zurück in *Trach.* und *Philoct.* (cf. v. 195. ff.), selbst in der Antigone, wo sich ein fatalistischer Grundton fast aufdrang, wird nur ein Anklang gehört, wenn der Dichter (cf. 856. und unten p. 319.) das Loos der Heldin eben den Schicksalen ihres Hauses angemessen findet. Mit der Spekulation und den Fragen der Rechtfertigung Gottes hat er sich nicht befafst: *Phil.* 451. *Trach.* 1268. Aber fr. 94. (Alet. 7.) wird wegen des skeptischen und reformatorischen Tons besser dem Euripides beigelegt. Die göttliche Macht steht ihm hoch und weit über alles menschliche Mafs hinaus gerückt, ihr Attribut sind die sittlichen Ideen, ihre Zeichnung und Handhabung des Weltgesetzes streng, gemessen, fast nur in Strafen und in düsteren Wendungen eines Menschenlooses (*δαίμων*, *ἀνάγκη*) ersichtlich, der göttliche Wille verbirgt sich noch hinter den Orakeln und Künsten der Weissagung. Aber diese wenig gemüthlichen Ordnungen stimmen genau zu den herben und schroffen, selbst verbissenen Charakteren, den energischen Helden und Frauen, die mit starkem Willen aber ohne Milde das ungemeine verfolgen, und in denen man einen Reflex der Attischen Blütezeit erkennt; sie stimmen auch zur Melancholie des Dichters, zu manchen trüben Ansichten über Wandelbarkeit und Schwäche des menschlichen Lebens, über die Verblendung, welche den trefflichsten Mann nach dem Willen der Götter (*ἄτη*) ins Unglück zieht. Es ist gewissermafsen ein harter Menschenschlag, dem sie mit gewaltsamer Ahndung (*δίκη*) zusetzen; einmal (Ai. 753. ff. 801.) gestehen sie die Frist eines Tages zu, wofern der

Sünder bereuen oder umkehren wolle. Zuletzt wird demüthige Hingebung an das Gebot Gottes, auch das schwerste (schön lauten die Worte fr. 234. und der Ausspruch von menschlicher und göttlicher Kraft fr. 713.), überhaupt Resignation empfohlen, fr. 515. 611. 749. Am wenigsten dürfte man ihm einen naturphilosophischen Einfall mit flachen und farblosen Worten zutrauen in fr. 772. *Ἥλιος οἰκτείρειέ με, Ὃν οἱ σοφοὶ λέγουσι γεννητὴν θεῶν Καὶ πατέρα πάντων.* Auf Kenntnifs der Mysterien deutet fr. 719. vergl. *Antig.* 1146. Das merkwürdige Wort über den Werth der sittlichen Erziehung fr. 779. ist ihm fremd, s. p. 310.

Chor: eine Kieler Preisschrift Klander *de choro Sophocleo* 1840. Ein bekanntes Urtheil Aristot. *Poet.* 18. *καὶ τὸν χορὸν δὲ ἕνα δεῖ ὑπολαβεῖν τῶν ὑποκριτῶν καὶ μόριον εἶναι τοῦ ὅλου καὶ συναγωνίζεσθαι, μὴ ὥςπερ Εὐριπίδης ἀλλ' ὥςπερ Σοφοκλῆς.* Dieser oft wiederholte Ausspruch ist nur mit einiger Beschränkung wahr, die sich aus der Theorie des Philosophen ergibt: vgl. p. 222. Er fordert dafs der Chor in naher Beziehung zum Verlauf des Dramas stehe, wie sie bei Sophokles eben stattfindet; das Recht eines Schauspielers aber mag ihm der Tragiker nicht zugestehen, geschweige dafs er ihn mitwirken liefse (*συναγωνίζεσθαι*), nicht einmal im Ajax, wo der Chor eine gemüthliche Theilnahme zeigt:
798 denn die Charaktere spielen jedes Stück rein und vollständig ab. Die ziemlich kühlen Chorgesänge des Philoktet geben hiefür einen sicheren Anhalt, Dio Chrys. II. p. 273. hat sie mit grofser Anerkennung gewürdigt: *τά τε μέλη οὐκ ἔχει πολὺ τὸ γνωμικὸν οὐδὲ τὴν πρὸς ἀρετὴν παράκλησιν, ὥςπερ τὰ τοῦ Εὐριπίδου, ἡδονὴν δὲ θαυμαστὴν καὶ μεγαλοπρέπειαν.* Unter den Lichtpunkten des Friedens gedenkt Arist. *Pac.* 535. *Σοφοκλέους μελῶν.* Metrik: Wunder *conspectus metrorum, quibus Soph. usus est*, *L.* 1825. Die häufig erörterte Notiz des Ath. VII. p. 276. A. dafs Sophokles für seine melische Technik aus des Kallias grammatischer Tragödie schöpfte, *ἀφ' ἧς ποιῆσαι τὰ μέλη καὶ τὴν διάθεσιν Εὐριπίδην ἐν Μηδείᾳ καὶ Σοφοκλέα τὸν Οἰδίπουν*, klingt zwar paradox genug, sie läuft aber anderwärts X. p. 453. E. auf einen winzigen Punkt hinaus, nemlich auf die besonders im *Oed. R.* häufige Elision am Schlufs des Trimeters, ein Element der kunstmäfsigen Wortfolge bei Sophokles, die mit der ihm eigenen Verschränkung der Satzglieder genau zusammenhängt. Vergl. die Bemerkungen p. 29. und 221.

Sprache und Sprachschatz: Struve Diss. *de dictione Soph.* Berl. 1854. Schmidt *de ubertate orationis Soph.* Magdeb. Progr. 1855. Ein Gesamturtheil ist keineswegs leicht, wie man an der geschraubten Auffassung bei Müller II. 139. fg. sehen kann, welcher dem Dichter ein Spiel mit Worten und Bedeutungen, ein

Versteckspielen mit dem Sinn und raffinirte Syntax zuschreibt. Die Menge der auffallenden Neuerungen machte zuerst auf Valckenaer, dem er *novator* und ähnlich heifst, einen gründlichen Eindruck; seine Neuerungen meinte Hermann *praef. Trach.* p. XII. sq. verriethen viele Willkür, sie schienen ihm sogar an die äufserste Grenze zu streifen. Ueber den Geist dieser überlegten Neuerungen, die besonders im Ganzen einer *Syntaxis anomala* fühlbar werden, s. des Verf. *Paralipom. Synt. Gr.* p. 21. Anfangs kann auch die Beobachtung von Longin. 33. extr. überraschen: *ὁ δὲ Πίνδαρος καὶ ὁ Σοφοκλῆς ὁτὲ μὲν οἷον πάντα ἐπιφλέγουσι τῇ φορᾷ, σβέννυνται δ' ἀλόγως πολλάκις καὶ πίπτουσιν ἀτυχέστατα.* Gemeint ist aber nur die Verschiedenheit des Stils nach den Charakteren und eine den Alten natürliche Geradheit, woran wir uns weit weniger stofsen als die Griechischen Rhetoren, wovon p. 203. Wir finden im längsten Bruchstück aus *Ἀχιλλέως ἐρασταὶ* und dem ähnlichen fr. 713. selbst ein plastisches Gleichnifs mit naivem Humor ausgeführt, dem in unseren Dramen nichts vergleichbar wäre. Dionysius gab ihm *C. V.* 24. den mittleren oder temperirten Ton der Komposition, worin ein herber Beigeschmack zu süfser Eleganz kommt, und besonders hebt er die Präzision hervor *vett. scriptt. cens.* 2, 11. *Σοφοκλῆς μὲν οὐ περιττὸς ἐν τοῖς λόγοις ἀλλ' ἀναγκαῖος.* Belege des Stils, besonders des warmen und gehobenen Tons, können ungeachtet ihres mäfsigen Umfangs vor anderen einige Fragmente sein: namentlich *ed. Dind.* 94. 162. 517. 587. dann 470. eine Probe des weichen gemüthlichen Vortrags, 400. durch einfache Würde, 678. durch Pracht der Rede glänzend, und wiewohl hier der Ton auffällt, so klingt doch die Sprache des Euripides anders. Die lichte Plastik in fortschreitender Darstellung erkennt man an fr. 239. Gnomen, Sprüchwörter und proverbiale Formeln werden häufig aus Sophokles erwähnt. Gnomologisch ist in grofser Ausführlichkeit nur fr. 109. denn 779. eine doktrinäre mit regelrechten Trimetern vorgetragene Sentenz erkennt Nauck wie billig nicht an; sie mag eher dem jüngeren Sophokles angehören. Demselben Verfasser möchte man die breit stilisirte Moral eines sehr popularen Ausspruchs aus dem sonst unbekannten *Τυνδάρεως* fr. 572. beilegen. Fremd ist ihm auch das holprige, aus Theognis iambisirte fr. 326. Eigenthümliche Betrachtung über die Weiber fr. 517. Dem Eindruck dieses stilistischen Gepräges folgt Welcker p. 384. mit Grund, wenn er *Aeschyli fr.* 291. (305.) oder die Schilderung des Tereus auf Sophokles überträgt. In einzelen Stücken war der glossematische Stoff nicht gering, wie den *Ποιμένες*, und allein Hesychius hat neben anderen Grammatikern deren eine beträchtliche Zahl ausgezogen. Diese Thatsache verdient deshalb beachtet zu werden, weil verschollene Wörter von ungewöhnlicher Form

und mit dunkler Bedeutung in den erhaltenen Stücken selten sind. Unter den Wörtern von eigener Bildnerei mag wol nur δεσπότειρα verfehlt sein; das affektirte Compositum ποντοναῦται steht in dem verdächtigen fr. 499. Selten rügen ihn die Grammatiker wegen ἀκυρολογία des Wortgebrauchs, wie in fr. 403. wo ποδαπὸν für ποῖον. Für den Sprachschatz ist das Hauptwerk: Fr. Ellendt *Lexicon Sophocleum, Regim.* 1834—35. II. wodurch das Soph. Wörterbuch v. Schneider, Weimar 1830.
799 ganz entbehrlich geworden. Eine monographische Bearbeitung dieses ganzen formalen Abschnitts, vorzüglich aber ein Ueberblick Sophokleischer Analogien und Anomalien in Syntax und Phrasen, dann eine sorgfältige Zergliederung des Satzbaus und der Wortstellung, endlich die Summe der rhetorischen und plastischen Kunst, wozu die jetzt eifrig und methodisch geübten Studien unserer Uebersetzer eine Fülle der Anregung und vollends der unmittelbarsten Erfahrung gewähren, würde statt der leeren panegyrischen Worte des Lobes, welche noch immer wahres und nichtiges auf Sophokles häufen, neben dem allgemeinen Interesse noch den Ausleger und Kritiker trefflich unterstützen. Jeder sieht bei näherem Verkehr mit den jüngsten Arbeiten über Sophokles, wievieles hier ohne Schonung und zum Schaden der individuellen Dichterrede verdächtigt und umgestofsen ist; der subjektive Geschmack dieser Neuerer wird aber selten durch einen stilistischen Kanon oder eine zarte Reproduktion der berechnetsten Attischen Poesie gezügelt.

c. Dichtungen des Sophokles.

3. Aufser Paeanen, Elegien und einer angeblich prosaischen Schrift über den Chor hinterliefs der Dichter, einer der fruchtbarsten Tragiker, nach glaubhaften Berichten mehr als hundert Dramen, die verdächtigen eingeschlossen. Jetzt bleiben unter Voraussetzung billiger Zweifel und nach manchen Abzügen nur 70 und etliche Tragödien als sicher; aufserdem wird eine Zahl von höchstens 18 Satyrspielen erkannt, unter denen Ἀμφιάραος, Ἀχιλλέως ἐρασταί, Ἴναχος (Abenteuer der Io) und mehrere seltne Fabeln (wie *Κρίσις, Κωφοί, Πανδώρα*) hervortreten. Die bedeutendsten Stoffe seiner Tragödien zog er aus dem epischen Kyklos, den Argivischen Geschichten, der Heroensage (namentlich der Argonautenfabel), selbst aus entlegenen Winkeln derselben (interessant *Τηρεύς*), auch hat er aus patriotischer Neigung den Attischen Mythenkreis mit glücklicher Erfindung ausgebaut und

hiedurch die fremde Stammsage veredelt. Man erkennt am mythologischen Faden, welcher durch gröſsere Reihen läuft und fast alle hervorstechenden Gruppen des Ganzen verknüpft, neben einem sehr mannichfaltigen sachlichen Detail, daſs Sophokles während seines langen Lebens auch auf die Studien des Stoffs einen ausdauernden Kunstfleiſs gewandt hatte und ausgedehnte Sachkenntniſs besaſs. Indessen gestatten diese kurzen, oft verdorbenen Fragmente, wenn gleich an Zahl gegen tausend, keinen sicheren Schluſs auf den Gang und Gehalt der Stücke; viele sind nur wegen des glossematischen Ausdrucks erwähnt, der gnomische Theil derselben (soweit man ihn nicht dem Euripides zuschreiben muſs) erfreut durch feine Spruchweisheit; die Mehrzahl bezeugt des Dichters milden weltkundigen Sinn, seinen gebildeten Geist und würdigen Ton, 800
Züge welche jeden längeren Ausspruch des Sophokles zeichnen. Auch kleinere Striche verrathen die sichere Plastik und Schilderung der Sitten, an wenigen abgerissenen Worten (wie der Niobe) kann man die Macht des erhabenen Pathos ahnen; doch sehen wir auf die Beschränktheit und Einfachheit des uns überlieferten Stoffs, so wird es schwer zu begreifen wie so schlichte Peripetien und Motive, so natürliche Begebenheiten und Scenen erschüttern und zur Darstellung groſsartiger Ideen ausreichen mochten. Nur unsicher sind die Kombinationen, welche sich auf die Fragmente Römischer Tragiker stützen; zwar folgen Pacuvius und noch mehr Attius dem Sophokles, auch entlehnten sie von ihm mehrere der schönsten Mythen, sie haben aber wesentliche Punkte des dramatischen Plans verändert.

3. Paeane, namentlich auf Asklepios, Bergk Lyr. p. 459. sqq. Elegien, II. 1. p. 388. Dramaturgische Schrift, oben p. 13. Ueber die Zahl der Dramen hat nach Clinton im *Philological Mus.* 1832. p. 74. ff. Welcker Trag. p. 64. ff. die vollständigste Forschung angestellt. Er berechnet 18 Satyrspiele (von denen wol *Ζωστῆρες* abgeht), und 86 Tragödien, worunter 6 unsicher seien, doch läſst die Unzuverläſsigkeit der alten Citationen noch an manchen zweifeln oder Doppeltitel voraussetzen: als falsche Titel dürfen gelten *Ἄλκηστις*, *Ἑλένης ἁρπαγή*, *Πρόκρις*, *Φρύγες*. Aus einem Satyrdrama rühmt Bekk. Anecd. p. 385. das Melos der Satyrn. Die höchste Zahl ist im wichtigen Zeugniſs des

Grammatikers Aristophanes nach der Vita Soph. gegeben: ἔχει δὲ δράματα ὥς φησιν Ἀριστοφάνης ἑκατὸν τέσσαρα (irrig die vulg. τριάκοντα), τούτων δὲ νενόθευται δεκαεπτά. Hieran grenzt am nächsten die Angabe von Suidas: ἐδίδαξε δὲ δράματα ρκγ' (wahrscheinlich ριγ'), ὡς δέ τινες, καὶ πολλῷ πλείω. Woher die unächten rührten ist ungewifs; vielleicht war ein Bedenken, wieweit der Antheil des Iophon (Schol. Arist. *Ran.* 78. Suid. v. Ἰοφῶν) reichte, denn dieses Bedenken wurde sogar auf Antigone übertragen, Cram. *Anecd. Ox.* IV. p. 315. πολλὰ γὰρ νοθευόμενά ἐστιν, ὡς ἡ Σοφοκλέους Ἀντιγόνη· λέγεται γὰρ εἶναι Ἀντιφῶντος (sic) τοῦ Σοφοκλέους υἱοῦ. Man will diese sonderbare Sage so verstehen, dafs Iophon das Drama nach dem Tode seines Vaters mit einigen Veränderungen wieder aufgeführt habe; freilich liegt eine solche Lösung noch vom Begriff der νοθευόμενα merklich ab. Einen Antheil des Iophon glaubt auch Schlegel I. 196. fg. im Hinblick auf den Zusammenhang, der in den Kunstschulen zwischen dem Meister und vortrefflichen Schülern immer stattfand, nicht abweisen zu dürfen. „Sophokles hatte seinen Sohn Iophon zur tragischen Kunst erzogen, er konnte sich also leicht von ihm bei der Ausführung Hülfe leisten lassen —; er mochte auch gegenseitig in die von jenem ursprünglich entworfenen Werke stellenweise hineinarbeiten, und die so entstandenen Stücke, worin man unverkennbare Züge des Meisters wahrnahm, wurden dann natürlich bald unter dem berühmteren Namen verbreitet.“ Vielleicht darf man noch mehr an den jüngeren Sophokles denken, dessen Spur vorhin (p. 310.) bei fr. 779. angemerkt ist. Dafs aber auch Nachahmer ein Stück un-
801 tergeschoben hätten, läfst sich aus dem halb scherzhaften Falle bei Diog. V, 92. kaum entnehmen. Ein wirkliches Falsum ist aber Κλυταιμνήστρα (obenhin citirt von Erotian. p. 62.), aus der ein Bruchstück C. Fr. Matthaei herausgab, *Clytaemnestra trag. Soph. fragm. ineditum, Mosqu.* 1805. 4. dessen Unächtheit Struve Progr. Riga 1807. Hermann mit wenigen schlagenden Bemerkungen *Opusc.* I. p. 60. u. a. genügend darlegten. Aufserdem gibt die Notiz im *Argum. Antigonae*, λέλεκται δὲ τὸ δρᾶμα τοῦτο τριακοστὸν δεύτερον, ein bekanntes aber nicht mehr rein aufzulösendes Problem: s. Welcker p. 84. Der Ausdruck λέλεκται ist paradox, und wiewohl wir hier einen Nachweis aus den Registern alter Bibliotheken erkennen müssen, so erhellt doch nicht ob er auf die Chronologie des Dichters zu beziehen sei.

Charakteristik der Dramen: K. Schwenck Die sieben Tragödien des Soph. Frkf. 1846. Früher Jacob in *Quaestiones Sophocleae.* Fragmentsammlung: nach Mittheilungen Valckenaers begonnen von Brunck, fortgeführt und vermehrt von Dindorf, durch Kombinationen über Plan und Stoff ergänzt von Welcker

p. 100—436. und zuletzt abgerundet von Nauck. Bergk *comm. de fragm. Sophoclis*, *L.* 1833. Merkwürdig durch Ueberreste von antistrophischen Liedern in gefälligem Stil ist die Tragödie Tereus. Die Betrachtung dieser für kein Stück sehr reichen oder umfassenden Bruchstücke mufs die merkwürdige Thatsache bestätigen, wie sehr selbst Sophokles im lesenden Publikum und auf der Bühne hinter der Autorität des Euripides zurückblieb. Denn die Mehrzahl verdanken wir den Grammatikern und Sammlern, sonst ist ihr fleifsigster Leser Plutarch (der doch im Euripides weit besser zu Hause war), auch Römer wie die Brüder Cicero beschäftigten sich mit ihm, und durch Pompejus ist der Ausspruch fr. 711. klassisch geworden.

Die jetzt erhaltenen sieben Stücke des Sophokles waren mit Ausnahme der Trachinierinnen berühmt, und sind vor anderen fleifsig gelesen worden. In Byzanz begünstigte man drei derselben, welche sich in einer Mehrzahl von Handschriften erhalten haben, Ajax, Elektra, König Oedipus. Chronologische Bestimmungen sind nur für zwei überliefert, Antigone und Philoktet, zufällig diejenigen Dramen welche jetzt an den äufsersten Grenzen der Sophokleischen Litteratur stehen.

1. Ἀντιγόνη wurde mit ausgezeichnetem Erfolg Ol. 84, 3. (p. 291.) aufgeführt, und stets als ein Meisterwerk des Dichters anerkannt. Antigone darf auch uns als Kanon der antiken Tragödie gelten: denn kein Drama des Alterthums kann in Hinsicht auf Harmonie und vollkommnes Gleichgewicht aller Kräfte mit ihr verglichen werden. Sicher war sie die zuerst auf allen Punkten des tragischen Haushalts vollendete Tragödie; unter den gegenwärtigen Dramen ist sie die vollkommenste Dichtung des Sophokles. Ihre Vorzüge liegen in der ebenmäfsigen Vortrefflichkeit des Plans, der Charaktere, der Form, und diese Mittel durchdringt ein Grundgedanke, der sie zum tadellosen Ganzen organisirt. Das Thema selbst kann einfach scheinen, der Streit zwischen einem göttlichen und einem weltlichen Gebot; die That der Antigone hatte der Dichter erfunden. Seine Kunst beweist er aber an der erschöpfenden Oekonomie dieses Themas, indem er den ganzen dialektischen Verlauf desselben bis zu seinen entferntesten Nachwirkungen entwickelt und Charaktere

jedes Gehalts hinein zieht. Der *Plan* umfafst mit ebenso bewundernswerther Sparsamkeit als Sicherheit einen mannichfaltigen Kreis von Personen, welche wohlberechnet auf verschiedene Stufen gestellt und der Reihe nach von der Gewalt des Streites ergriffen werden. Seinen Ausgang nimmt er vom
802 Gegensatz, mit dem das Stück sich ankündigt, zwischen dem ungeschriebenen, in alter Volksitte gegründeten Rechte der Pietät und dem Gesetze des Staats, zwischen den Interessen der Familie und den höheren des Ganzen: der Wille des Regenten siegt, die Heiligkeit der Familie rächt sich aber an ihm, der keiner Vermittelung Gehör gab, und er zieht die Seinigen in den Untergang. Dieser Plan durchläuft nun eine Kette von Gegenwirkungen, welche die Freiheit des Willens in einen immer engeren Kreis verstricken und das Pathos steigern; streng gegliedert und bedingt rückt er unaufhaltsam an das Ziel, indem die Kollision aus Begebenheiten und Entschlüssen mit innerer Nothwendigkeit sich entwickelt. Eine Scene schliefst straff mit der anderen zusammen, die Handlung ist scharf und abgerundet, die einmal losgelassene Bewegung ruht nicht eher, als bis die Schwungkraft der in einander greifenden Triebfedern sich erschöpft. Vertiefung und Mannichfaltigkeit macht die *Charaktere* tüchtig, dafs sie die Träger eines solchen Plans werden; richtige Gruppirung gibt ihnen Licht und Schatten, die Spitzen und die scharfen Kanten heben sich durch den Kontrast untergeordneter Personen ab, der zarte weibliche Sinn der Ismene beleuchtet den männlichen Muth ihrer Schwester, die Schroffheit des königlichen Vaters wird durch Gegenstellung des Haemon berichtigt; sogar ein geringer und niedrig gehaltener Mann, der Wächter welcher zuletzt froh ist aus dem bedenklichen Streit der Parteien heil davon zu kommen, läfst in seiner drolligen Weise trefflich den hohen Standpunkt der Hauptfiguren und ihr Pathos erkennen. Nur der Chor edler Thebanischer Greise tritt nüchtern, schwach und behutsam an jede Stufe der Handlung und an die thätigen Personen heran. Anfangs erscheinen die letzteren starr und voll der abstrakten Geschlossenheit, welche den ethischen Charakteren der alten Tragödie (p. 166.) eigen war: Antigone, gleich-

sam ein beharrlicher Ausdruck des Gewissens und freien Subjekts, vertritt mit edlem Selbstgefühl das ewige göttliche Recht, das unter allen Hellenen gültige Recht der Todten, für seine Heiligkeit opfert sie in freudiger Hingebung ihr Leben, und wenn sie gleich mit ihrer That allein steht, so hat sie doch die Beistimmung und die Herzen aller für sich; gegenüber Kreon, der Typus königlicher Machtvollkommenheit und weltlicher Majestät, deren objektives Gebot auf jedes Mitglied der politischen Ordnung sich erstreckt, und dieser eiserne Vertreter des Gemeinwesens, der vom Anfang bis zum Schlufs vereinsamt bleibt, mag unbeirrt durch die lauten Stimmen der Bürger dem Ansehn irgend einer Person, sogar den nächsten Verwandten, keinen Raum und den Regungen der Gnade kein Gehör geben. Beide Rollen sind mit gleicher Konsequenz gearbeitet und auf ihre Spitze getrieben, aber der König behauptet sich in äufserster Einseitigkeit, seine herzlose Strenge wird durch keinen Zug aus edler Sitte gemildert, er gewinnt niemandes Achtung und kaum noch ein warmes Mitleid in seinem grauenvollen Unglück, fast glaubt man in diesem Verächter des göttlichen Rechts und des menschlichen Raths ein Bild der durch Argwohn und leidenschaftliche Willkür verhärteten Tyrannis zu finden, wie sie damals den Athenern erschien. Weiterhin im Verlauf des Streites zwischen beiden Gegensätzen und je näher die Katastrophe rückt, desto menschlicher empfinden diese Kämpfer des Ideals ihr Unglück, und sobald die herben Schläge sie treffen und allmälich erweichen, wird für jeden leidenden Theil nach einander das Mitgefühl des Hörers erweckt, und sie beginnen die Schuld ihrer Einseitigkeit zu tragen. Zuerst und, je mehr ihr Wesen und Geschick dämonisch war, desto schroffer Antigone: im Angesicht des Todes erschöpft sie die rührendsten Klagen, und indem sie im gemilderten Bewufstsein der einsamen aber heroischen 803
That, die unter dem Unstern ihres Hauses entstand, einen Trost findet, gibt sie das Urtheil über sich in Demuth den Göttern anheim; hierauf Kreon, dessen überspannten Glauben an die fürstliche Gewalt zu spät Tiresias erschüttert; er hat sein Haus verödet, der rasche Verlust von Gemalin

und Sohn drückt ihn zu Boden, und mit gebrochenem Herzen wünscht er sich ein Ende. Hat er aus falschem Eifer für den Staat die Pflichten der Familie verachtet und mit unweisem Befehl an ihnen gefrevelt, so leidet er eben im Untergang der eigenen Familienglieder seine Strafe. Ein wirksam benutztes und mit Zartheit gezeichnetes Bindeglied der Peripetie ist Haemons Liebe zur Antigone, die jener nicht überleben mag. Die Form zeigt in der kunstvollen Arbeit des Dialogs und der Melik, in Schönheit und Adel eines mannichfaltigen aber oft schwierigen Vortrags, in der Sorgfalt des Versbaus, namentlich im gediegenen und schwunghaften Trimeter, eine gleiche Meisterschaft. Es lag im erhabenen Stil dieses Dramas und in seiner strengen pathetischen Stimmung, dafs der Ausdruck tief, gedrungen und künstlich war; daher von den ersten Zeilen an die Menge schwieriger und nicht völlig aufgeklärter Stellen, welche wegen ihrer formalen Fassung und mehrmals wegen der mangelhaften Ueberlieferung Probleme für den Erklärer oder den Kritiker bleiben. Auch die Chorgesänge zeichnen sich vor allen anderen des Sophokles durch Umfang, Zahl und dichterischen Schwung aus; sie betrachten jede Stufe der Handlung auf einem allgemeinen Standpunkt, sind an grofsartigen Gedanken reich und glänzen durch den Wohllaut in durchdachter Rede. Der Einklang dieser vielen und glücklich verbundenen Kunstmittel setzt jene Wahrheiten der sittlichen Weltordnung, welche Sophokles auch sonst nach allen Seiten (p. 181.) zur Anschauung bringt, in ein volles Licht und mufste bei den Mitbürgern des Dichters, welche den politischen Gesichtspunkt auf die Gebiete des Denkens und der Praxis zu übertragen gewohnt waren, einen tiefen Eindruck hinterlassen. Sie verstanden damals besser als in späteren Jahren die beim Ausgang hervortretende Summe: jeder Konflikt zwischen substanziellen Mächten des Lebens, wenngleich er aus der reinsten Gesinnung und um der höchsten Interessen willen entspringt, beruht auf Irrthum und führt zum Unheil aller streitenden Theile; doch besitzt der Staat und sein Oberhaupt selbst in leidenschaftlichem Eigenwillen, soweit er seine weltlichen Schranken nicht überschrei-

tet, ein gutes Recht, während der einzele, der ohne seine Befugnisse zu messen aus eigenmächtigem Streben widerstrebt und eingreift, eine schwer zu büfsende Schuld übernimmt. Darum sei Besonnenheit und vernünftiges Mafs der Gipfel menschlicher Glückseligkeit.

1. Kollektivausgabe *c. Schol. virorumque doctorum curis ed. a* F. 804
C. Wex, *Lips.* 1829—33. II. *Ex rec. G. Dindorfii*, *Par.* 1836. Dasselbe Thema behandelte die Antigone des Euripides, aber mit einer romantischen Wendung, welche man mit Mühe begreift, so nemlich dafs die Heldin mit ihrem Haemon vermählt wurde; diese Liebe war ohne Zweifel von Sophokles selbst erfunden. Monographien philologischer oder ästhetischer Art (der letzteren die von Schwenck im Frankf. Progr. 1842. die vorzügliche von F. W. Ullrich, Hamb. 1853. Ziegler, Stuttg. 1855. u. a.), zum Theil veranlafst durch Reproduktion des Dramas auf Deutschen Bühnen, bilden schon eine beträchtliche Menge. Weniger hat man auf die Wahl des Themas geachtet und auf den Unterschied, der auch hierin die beiden tragischen Meister trennt. Was beim Aeschylus im Winkel seines Mythos (p. 263.) lag und keine Beziehung zum dämonischen Grundgedanken der Thebanischen Trilogie finden konnte, darin ersah Sophokles ein fruchtbares Moment für selbständige Dichtung, die er aber auf den Standpunkt der sittlichen Freiheit stellte. Nur am Ausgang seiner Sieben läfst Aeschylus diesen Zwiespalt wegen des Begräbnisses durchklingen, und hiedurch erlangt er einen gemüthlichen Schlufs; denn es ist eine recht gewagte Behauptung von Bergk *de Soph. arte* p. 8. *extremam partem tragoediae Aeschyleae — non ab ipso poeta esse profectam*, *sed ab alio additam —*: *nam quicunque haec adiecit aperte imitatus est Sophoclis Antigonam.* Wesentliches über Zeit und Bau des Stückes nebst krit. u. exeget. Beiträgen enthalten zwei Abhandlungen von Böckh in Abh. d. Berl. Akad. J. 1824. u. 1828. vereinigt in: Des Soph. A. Gr. u. Deutsch, nebst zwei Abh. Berl. 1843. Das Thema führt er auf den Satz zurück: ungemessenes Streben das in Willkür und Leidenschaft sich überhebt führe zum Untergang. Andere ziehen eine Summe, die viel zu äufserlich bleibt und fast ängstlich an den Stoff des Dramas sich anschmiegt: dafs der Staat ein Heiliges aufser und über sich zu ehren habe. Besser hätte man das leitende Motiv, welches im schönen Ausspruch der Antigone 450. ff. so klar hervorgehoben wird, dafs göttliches Recht über weltliche Willkür geht, an die Spitze gesetzt. Die Hoheit dieser Idee vertritt Antigone noch im Untergang siegreich, vor ihr verschwinden die übrigen Figuren des Schauspiels, werden schwankend wie der Chor (der

doch gelegentlich Winke des Dichters einfügt), oder klein wie Kreon, der mit grellester Färbung bis zum Uebermafs in starken Schatten gestellt ist: ihr Selbstbewufstsein, ihre That und die lange Nachwirkung derselben machen sie zur Hauptperson. Kleinere Motive der Rechtfertigung auf beiden Seiten, der Wechsel bürgerlicher Anordnungen im Gegensatz zu den unveränderlichen göttlichen Gesetzen, oder die Gerechtigkeit der Strafe, welche nach alterthümlicher Weise dem Landesverräther ein ehrliches Grab versagt, sind nirgend geltend gemacht: Kreons Gebot erscheint nur als persönliches Belieben und Ausdruck des eigenmächtigen Tyrannen, alles wahre Recht soll auf der Seite der Heldin stehen. Sophokles hat nirgend die prinzipiellen Gegensätze straffer angelegt und hiedurch ihren beiden Trägern mehr als sonst einen idealen, fast abstrakten und typischen Charakter nach Art einer Maske (Anm. zu §. 115, 3.) aufgedrückt. Doch am schärfsten und härtesten der Antigone, deren Wesen ohnehin ein dämonischer Grundton (856. *τὸ γέννημ' ὠμὸν ἐξ ὠμοῦ πατρὸς* 471. *φρενῶν Ἐρινῦς* 603.) durchzittert; daher darf sie das Motiv ihrer That starrsinnig mit einer Eigenmacht, welche nur spät v. 925. eine Regung der Demuth duldet und der Dichter (*αὐτόνομος* 821. *αὐτόγνωτος ὀργά* 875.) nicht unvermerkt läfst, auf die Spitze treiben und in jenem wenig natürlichen Gedanken v. 905. ff. überbieten, sie hätte nimmer für Gatten und Kinder gethan, was sie für den Bruder gewagt. Diese mit kaltem Verstand berechnete Spitzfindigkeit hat Goethe getadelt, einer und der andere (Dindorf sogar noch eine Mehrzahl entbehrlicher Verse) für unächt gehalten, oder auf dem Standpunkt des Alterthums (wie Klotz in einer Gelegenheitschrift 1853.) geschützt, endlich Göttling im Jenaer Progr. 1853. dadurch gemildert, dafs er 908—910. streicht und 912. *ἀδελφὸν .. θάπτοι* muthmafst; welches beides gleich unmöglich ist. Vgl. Schönborn Progr. Bresl. 1827. Iophon welchen eine trübe Sage (p. 313.) gleichsam als Redaktor der Antigone bezeichnet, will man schliefslich für den Verfasser der anstöfsigen Stelle halten.

2. *Ἠλέκτρα*, aus ungewisser Zeit, ist ein gemüthliches Seitenstück zur Antigone. Zwar fehlt der Glanz und Reichthum jenes Dramas mit seinen pathetischen Kontrasten, desto bewundernswürdiger aber ist die feine Charakteristik des weiblichen Heldenmuths, der in einem weniger bewegten Kreise wahr und einfach sich entfaltet und den Mittelpunkt des Gedichts bildet. Sophokles nutzte die fruchtbarsten Motive, die sein Vorgänger ihm in den Choephoren hinterliefs, und er baut auf demselben Grunde fort; dagegen hat er den

poetischen Standpunkt des Ganzen und folgerecht die Stellung seiner Personen geändert, seinen Plan weniger naiv, aber feiner und spannender angelegt und den Ideenkreis enger gezogen, so dafs dieses Stück ohne sich mit einem verhängnifsvollen Hintergrund zu verknüpfen und in die sühnende Zukunft zu weisen einen vollständigen Abschlufs erlangt. Hiedurch gewann er eine freie Bahn und gröfsere Leichtigkeit der Charaktere, die Wirkung wurde drastischer, besonders aber glänzt die Sorgfalt und Innerlichkeit der Ethopöie. Die Idee der Blutrache, der göttlichen Gerechtigkeit tritt hervor, die Schuld des Agamemnon und die Vergangenheit der Atriden zurück; diese pathetische Triebfeder ersetzt ein sittliches Bild, der starke, bis zur Unbeugsamkeit strenge Charakter der Elektra, welche vereinsamt und von den Mördern Agamemnons verfolgt um ihren Vater trauert und duldet, in der Klage um ihn eine Lust empfindet und die Trübsal überwindet, in den Gefühlen der Rache trotz schwacher Hoffnung ihre Thatkraft sammelt. Die übrigen Rollen welche geschickt in einander greifen und den Verlauf der Handlung künstlich verzögernd an das Ziel führen, steigern und beleuchten diesen Geist des Hasses und der Liebe, dessen Feuer doch durch Mafs und Pietät gedämpft wird. Hierauf sind die Wechselreden mit dem Chore, das zweifache Gespräch mit der weichen aber wohlgesinnten Chrysothemis, der Widerspruch gegen die lieblose Klytaemnestra berechnet; zuletzt der hinlänglich vorbereitete Gipfel der 805
ganzen Charakteristik, wo Elektra, durch günstige Vorbedeutungen erhoben und um so heftiger durch Trauerbotschaft erschüttert, aus dem tiefsten Schmerz über den vermeinten Tod ihres Bruders sich ermannt und mit rührender Beredsamkeit den kühnen Entschlufs ausspricht, mit und ohne Zuthun der Schwester in ihrer hoffnunglosen Lage selber den Aegisth zu tödten. Auf diesen Punkt der höchsten Spannung, deren Grundton noch in dem so einfachen als schönen Monolog vor dem Aschenkrug nachklingt, gelangt der Zuschauer in vollkommener Sicherheit des Gemüths, da er vom Anfang her um den Plan der Handlung weifs. Demnach ist Orestes hier nicht wie beim Aeschylus die Haupt-

rolle, sondern vom Paedagogen im Eingang auf den Schauplatz der künftigen That gestellt, von demselben in Ausführung derselben unterstützt, durch den Gott zur List ermahnt tritt er spät unmittelbar hervor und löst den straff geschürzten Knoten. Er handelt zuerst in einer durch Stärke des Affekts vorzüglichen Scene, wo Elektra den Bruder und seinen alten Erzieher wieder erkennt, dann mit einander zur Rache vereint überraschen sie Klytaemnestra hinter der Scene, den noch sorgloseren Aegisth vor dem Palast. Die Katastrophe des schuldigen Königspaars vollendet sich mit solcher Gewandheit und Energie, dafs der Ernst der schauerlichen That, selbst des Muttermordes gleich sehr von peinlicher Breite als von düsterer Empfindung frei bleibt; ohnehin weichen beide Figuren in den Hintergrund, da nirgend die Kühnheit des Verbrechens sie hebt. So schliefst das Stück, welches das Gottvertrauen eines festen Charakters ohne Mifston verherrlicht, mit einem Akt der göttlichen Gerechtigkeit, von dem die Erinyen ausgeschlossen sind. Der Dichter hat keineswegs eine leichte Aufgabe gewählt, aber stets auf der Höhe derselben mit völliger Beherrschung des Plans, der Charakteristik und der kontrastirenden Empfindungen sich behauptet. Die Ausführung ist durch Reinheit und feines Mafs ausgezeichnet, der beschränkte Stoff mit Besonnenheit und klarem Kunstverstand beherrscht, die Sprache so gemessen und einfach wie selten bei Sophokles; der Text hat weniger gelitten, und da auch die Melik eine gewisse Schlichtheit bewahrt, der melische Vortrag nicht zu künstlich erscheint, so darf dieses Stück vorzugsweise fafslich und anmuthig heifsen.

2. Elektra verbindet Dioscorides *A. Pal.* VII, 37. mit Antigone als Symbole der vollendeten Sophokleischen Kunst. Die besten Analysen dieser feinen Kunst geben Schneidewin und Thudichum bei seiner Uebers. Vgl. Wieck über Soph. El. u. Aesch. Cho. Merseb. Progr. 1825. Westrik oben p. 167. Weil es einen glücklichen Schlufs hat, rechneten einige, welche Tzetzes in Cram. *Anecd. Ox.* III. p. 337. (oben p. 139.) las, das Drama zu den Satyrspielen, d. h. den Dramen mit satyreskem Charakter. Kritische Bemerkungen von Kolster in Philologus V.

3. *Οἰδίπους*, das frühere Stück, später *Τύραννος* benannt, aus ungewisser Zeit; die Schilderungen im Eingang können aber glauben machen dafs Sophokles sie beim Beginn des Peloponnesischen Krieges im frischen Eindruck der Attischen Pest schrieb. Der Stoff war in den Grundzügen vorlängst überliefert, und er eignet sich seiner Natur nach in hohem Grade für die tragische Darstellung, aus diesem Stoff hat aber der Dichter ein schroffes Intriguenstück gebildet, und daran in einem Aufwand edler Kunst, in Plan, in weiser Oekonomie und feiner psychologischer Zeichnung seine Meisterschaft bewährt. Mitten unter so mannichfaltigen, zum Theil (wie Kreon und der Chor) gemüthlichen Charakteren, welche vorübergehend jeder Situation ihre Farbe geben und den Fortgang der Begebenheit schrittweise fördern, ragt Oedipus hervor, ein wohlwollender Vater seines Volkes und seiner Kinder, denen er in der allgemeinen Noth und noch in der schwersten Stunde seines eigenen Elends eine rührende Zuneigung bewahrt, überall ein König voll des fürstlichen Sinnes, klug und entschlossen, aber leidenschaftlich und während er in jeder Aufgabe des Regenten hell sieht, unfähig die klaren Fingerzeige des sich vollendenden Schicksals zu verstehen. Indem er dem Orakel zu dienen meint, flucht er schon im Anfang unbewufst sich selber, dann machen ihn Tiresias und Kreon argwöhnisch und eifersüchtig auf seine Macht, weiterhin als er auf einen früher empfangenen Orakelspruch sich besinnt und in der Unruhe des Gewissens, je mehr Iokaste zuerst aus Unglauben, später in besserer Erkenntnifs ihn zurückhält, immer heftiger den letzten Aufschlufs über seine Herkunft herbeizieht, vermag er den Zusammenhang nicht zu deuten, bis die Katastrophe gewaltsam ihn überrascht. Erst am Schlufs, wo der geblendete König sein ganzes jammervolles Geschick überschaut und mit rührendem Gefühl das Loos der Seinen beklagt, versöhnt er durch würdige Fassung und Ergebung. Vielleicht hat Sophokles nirgend einen Plan künstlicher angelegt und verflochten, den Fortgang der Aktion sicherer beherrscht und Zug um Zug berechnet, die Spannung höher getrieben oder den Knoten mit gleicher Illusion geschürzt: denn auch die 806

letzte bange Hoffnung, welche der Chor noch im Augenblick der unzweifelhaften Entscheidung theilt, wird grausam getäuscht. Einer so straffen Gliederung, welche durch Harmonie der Arbeit gehoben wird, folgt die vollkommenste tragische Wirkung. Vor diesen dicht zusammenlaufenden Fäden des Geschicks schwindet der menschliche Scharfsinn, welcher anderen die Räthsel der Sphinx zu lösen vermag, für das eigene Leben blind im Dunkel der Zukunft tappt, die Fülle des Ruhms und Glücks erblicken wir in ihrer ganzen Ohnmacht: freilich aber ist es ein ungewöhnlich herbes, seit langen Jahren verhülltes und für einen späten Zeitpunkt aufgespartes Schicksal, wodurch die Gottheit an einem mit fürstlicher Tugend geschmückten Manne, dem gepriesenen Retter und Beherrscher seines Landes, den Fehl seines Vaters ahndet, zuletzt durch Enthüllung des arglos gehegten Irrthums in schmachvolles Elend stürzt, nachdem sie den schuldlosen in Schlummer gewiegt und in Blutschuld verstrickt hatte. Zwar steigern einige Scenen, während Oedipus aus dem unfreiwilligen Irrthum keinen Ausgang findet, die ihm eigene Leidenschaft und sein herrisches Wesen, auch erregen sie vorübergehend seinen Unglauben, und er scheint geneigt das Ansehn der Orakel und göttlichen Weissagungen zu verachten; aber diese Stimmungen erhalten ihr grelles Licht nur von den überraschenden Kontrasten, von der Raschheit des Plans; sie begründen nicht die Schuld sondern die Warnung (p. 192.), dafs niemand in kurzsichtigem Wahn das verborgene hervorlocken und zur Vollendung drängen wolle. Hiedurch läfst daher weder das grauenhafte Verhängnifs, welches hinter dem Verlauf dieses Stückes liegt, als freie That des Oedipus sich rechtfertigen, noch das Gefühl zurückweisen, das uns gegen die vernunftlose Härte des Geschicks empört. Das Interesse liegt hier sogar weniger in den scheinbar handelnden Personen als in der Handlung selbst; und wenn das Stück an Objektivität gewinnt, so leidet es doch bei der strengen Entwickelung des Grundgedankens an einiger Kälte. Sophokles hat in dieser durchaus vereinzelten Schicksalstragödie den Fatalismus des dunklen Mythos auf sittliches Gebiet übertragen und seine versteckte Wahrheit, ohne

noch auf die Schuld des Laius und ihre Folgen zurückzugehen, künstlerisch zum Bewufstsein gebracht: man solle weder rasch und vermessen das Geschick herbeiziehen, noch sich selber bei höheren Fügungen richten, die den menschlichen Willen und Verstand übersteigen. Doch überwiegt immer das Bild der durch dunkle Macht verhängten Bethörung, jener *θεοβλάβεια* welche dem Glauben einer früheren Zeit entsprach. Vielleicht mifsfiel den Athenern dieser so widerwärtige Standpunkt, da sie dem Philokles den ersten Preis ertheilten. Uebrigens wird kein wesentlicher Vorzug am Oedipus vermifst: vor allen ausgezeichnet ist die Sicherheit der Oekonomie, die neben einer kräftigen und vielseitigen Charakteristik wirksam und lebendig den Drang der Ereignisse beherrscht, bis die fester sich schlingende Peripetie ihren wunderbaren Schlufs in der Scene der Erkennung findet. Der Vor- 807
trag ist edel und gewählt, aber einfacher und besonders der dialogische Stil leichter als in den älteren Dramen, die Chorlieder sind weniger tief und ausgedehnt als reich an Schönheiten des Gedankens und der Diktion, doch steht der Chor zu wenig über der Handlung, als dafs er im Geiste des unparteilichen Beobachters ein festes Urtheil fassen und das sichere Verständnifs der leitenden Idee vermitteln könnte. Der Text hat mäfsig gelitten.

3. Unter den Einzelausgg. *Oed. Tyr. ex rec. et c. annott.* P. Elmsley, *Oxon.* 1811. 1825. *L.* 1821. Ungeachtet das Stück viel gelesen und abgeschrieben wurde, hat der Text doch bis auf Chorlieder nur mäfsig gelitten. Am wenigsten überrascht die Versetzung von Versen im Fluch des Oedipus, wo man nicht der gewaltsamen Umstellung von Ribbeck Rh. Mus. XIII. bedarf, sondern vier Verse 269—272. vor 244. aufrücken mufs. Ueber den Titel merkt die Ὑπόθεσις soviel an, dafs man Τύραννος als jüngeren Zusatz und das Stück als den früheren Oedipus erkennt. Die Zeit muthmafst man (wie schon Musgrave) nur aus dem Vorgrund, welcher an die Anfänge des Peloponnesischen Kriegs erinnert; diese Vermuthung unterstützt noch die Verbindung des Dramas mit der Ol. 87, 1. aufgeführten Medea, welche beide Stücke nach der tragischen Grammatik des Kallias (p. 29.) gearbeitet sein sollen; dafür wird noch die fünfmalige Elision am Schlufs des Trimeters (Herm. *El. D. M.* p. 36. Böckh *Gr. trag. pr.* p. 138.) hervorgehoben, wenn auch dieser Gebrauch

schon früher anzutreffen ist. Vgl. oben p. 221. mit 309. und C. F. Hermann *Quaest. Oedip.* p. 25. sqq. Viel bedenklicher ist die Deutung des Stücks auf Perikles (z. B. Herm. ib. p. 28. *proxime sequente aestate* Ol. 87, 4. *Periclem mortuum esse constat, quem ipsum sub Oedipi persona exagitasse nobis Sophocles videtur*); man ist bis zum äufsersten gegangen und hat in der ganzen dramatischen Erscheinung des Oedipus einen symbolischen Widerschein des Perikles gefunden. Hiegegen nächst Schöll G. Hermann in Zeitschr. f. Alt. 1837. p. 798. ff. Ueber den Stoff macht schon Aristoteles eine treffende Bemerkung *Poet.* 14. δεῖ γὰρ καὶ ἄνευ τοῦ ὁρᾶν οὕτω συνεστάναι τὸν μῦθον, ὥςτε τὸν ἀκούοντα τὰ πράγματα γινόμενα καὶ φρίττειν καὶ ἐλεεῖν ἐκ τῶν συμβαινόντων· ἅπερ ἂν πάθοι τις ἀκούων τὸν τοῦ Οἰδίποδος μῦθον. Auch kommt derselbe wiederholt mit Bewunderung auf die meisterhafte Peripetie und den ἀναγνωρισμὸς zurück. Denn in der Charakteristik und Oekonomie liegt mehr die Stärke des Dramas als in der Eigenthümlichkeit oder Erfindung des Stoffs, den Sophokles in wesentlichen Punkten festgestellt vorfand: wie man aus der sorgsamen Forschung von Schneidewin Die Sage vom Oedipus, Gött. 1852. (Bd. 5. der Abhandl. der Gesellsch. d. Wifs. zu Gött.) ersieht. Das schwierigste Problem (Schriften darüber bei Herm. *Qu. Oedip.* p. 4.) ist die Rechtfertigung der tragischen Idee. Mit ihrer herben und trostlosen Grausamkeit wurde Schlegel I. 180. wenigstens durch das argwöhnische gereizte Wesen des Oedipus ausgesöhnt, doch nur soweit dafs sein Gefühl über den furchtbaren Ausgang sich nicht entschieden empörte. Niemand darf doch wol erwarten in dem Könige, dessen Selbstgefühl aufs empfindlichste verletzt und geprüft wird, einen stoischen resignirten Charakter gezeichnet zu sehen. Noch weniger möchte der Gang des Stückes auf den entgegengesetzten Eindruck leiten, den Thudichum I. 361. auffafst: das furchtbare Geschick werde durch die Wahrhaftigkeit und fromme Ergebung des Oedipus gemildert; ohnehin pafst ein solcher Standpunkt nur zur älteren dämonischen Tragödie, wo der starke Charakter in unvermeidliches sich fügt. Fast die Mehrzahl nimmt das Motiv an, welches der Dichter doch weder in der Anlage noch in Worten entschieden ausspricht: dafs die Sünden der Vorfahren auch ohne neue Schuld gebüfst werden. Sophokles hat vielmehr in gewohnter Weise (wie in Antigone und Elektra) den Oedipus als Hauptperson frei hingestellt und unmittelbar in den Untergang verstrickt, ohne diese Figur vom dunklen Hintergrund einer schuldvollen Vergangenheit abzuheben. Der Grundton ist daher die Kurzsichtigkeit der gefeierten menschlichen Weisheit, zumal wenn sie den verborgenen Wegen der Gottheit begegnet oder ihnen entweichen will. Ganz unbefangen urtheilte Tieck

(bei Köpke II. 236.): „Worin liegt seine Schuld, wenn man sie nicht in seiner menschlichen Sicherheit finden will? Er erscheint als ein edler Mann, und an den Freveln die er begangen hat ist er moralisch fast unschuldig zu nennen.“ Zwar sucht noch zuletzt Kock in zwei Elbinger Progr. 1852—53. mit warmer Rhetorik den Leichtsinn, besser gesagt den Stumpfsinn des verblendeten Oedipus in einer unerbittlichen Kritik seines Thuns vor Augen zu stellen, um seine Schuld zu beweisen, den Begriff einer Schicksalstragödie aber völlig abzuweisen; allein wider Willen hat er den Standpunkt und Gehalt der letzteren recht empfindlich ausgeführt, da König Oedipus das volle Bild der Verblendung, der nach der uralten Ansicht (s. Ruhnk. *in Vellei.* II, 57.) durch einen strafenden Gott verhängten *θεοβλάβεια* darstellt. Obenein setzt der Dichter für den Zeitraum seiner Regierung bis zur Pest einen guten Glauben, einen Mangel an Klugheit und Berechnung auf Seiten des Königs und der Unterthanen soweit voraus, als nur einem fatalistischen Thema günstig sein konnte. Soweit wäre hier für die oft gemifsbrauchte Ironie der Gottheit (p. 185.) ein Platz, oder wie Müller II. p. 126. (vergl. C. Thirlwall *on the irony of* 808 *Soph.* in *Philolog. Museum* T. II. No. 6.) nicht gut sagt, für jene vorgeblich erhabene Ironie, die ihren Schmerz über die Beschränktheit des menschlichen Daseins in schneidenden Kontrasten zwischen Wirklichkeit und Vorstellungen der Menschen ausdrückt. Nirgend ist es übler als in der antiken Poesie mit hohlen Phrasen zu spielen, doch begreift wol jeder unbefangene dafs Sophokles, wenn er auch anderwärts die Kurzsichtigkeit des Menschen betont, den Lebensgang eines durch verborgenes Geschick seit seiner Geburt verfolgten Mannes nicht als einen blofs psychologischen Akt auffassen konnte. Man darf für das Gegentheil auf den Dichter des Oedipus in Kolonos selber sich berufen, denn dieses Drama, dessen Voraussetzung König Oedipus war, schliefst vollständig mit der letzten Erfüllung eines ungewöhnlichen Verhängnisses ab. Den Sieg des Philokles erwähnen *Argum. Oed. R.* — *ὡς ἐξέχοντα πάσης τῆς Σοφοκλέους ποιήσεως, καίπερ ἡττηθέντα ὑπὸ Φιλοκλέους, ὥς φησι Δικαίαρχος*, und Aristides T. II. p. 334. *Σοφοκλῆς Φιλοκλέους ἡττᾶτο ἐν Ἀθηναίοις τὸν Οἰδίπουν*, mit einigen Exklamationen.

4. *Οἰδίπους ἐπὶ Κολωνῷ*, die Ergänzung und Berichtigung des Königs Oedipus, wurde zur Gedächtnifsfeier des Sophokles von seinem gleichnamigen Enkel Ol. 94, 3. (401.) auf die Bühne gebracht. Doch war diese Tragödie in weit früheren Zeiten entstanden als die vielfach geschmückte Sage

(p. 293.) glauben macht. Darauf deutet schon die durchgebildete Diktion, welche weder zum vorgerückten Greisenalter noch zu der läfsigen Technik der Ochlokratie sich schicken will. Ueberall steht die Form in glücklicher Harmonie mit den Gedanken und der schwierigen Aufgabe des Gedichts; die Sprache besitzt eine Kraft und Vollkommenheit wie wenige Denkmäler der Attischen Poesie, und wird von einem Versbau getragen, dessen Gründlichkeit und Wohllaut eine Frucht der strengsten Arbeit war. Sonst erhellt aus den Vorzügen dieses mehr tiefen als drastischen Seelengemäldes nichts, was nur dem blühenden Mannesalter und nicht der gereiften Weisheit des Greises gelingen konnte; die Behandlung des eigenthümlichen Objekts gestattet ein freies Urtheil, der Ton und die beschauliche, selbst breite Darstellung deutet auf ein vorgerücktes Lebensalter, und fafst man alle Wahrnehmungen zusammen, so hatte Sophokles dieses dramatische Gedicht in seiner Blütezeit begonnen, in hohen Jahren vollendet. Den Oedipus traf einst die schwere Hand des Schicksals, dann verstiefs ihn die fühllose Härte der Seinen aus der Heimat, und allein die Liebe der Töchter entzog ihn dem bittersten Elend; jetzt betritt er, mit dem Gott versöhnt, durch Kämpfe gereinigt und geweiht, am Abend seines Lebens den Hain der Eumeniden bei Kolonos, in welchen kein Sterblicher eingehen darf. Seine Schuld ist verjährt, und wie früher wider Willen soll er zuletzt mit Wissen ein Vollstrecker der göttlichen Weissagung werden. Ihn begleiten und erheben die Sprüche des Orakels: dort werde er spät die
809 Ruhe finden, auch zum Heil der einheimischen die ihn aufnehmen. Theseus gewährt ihm diesen Schutz; nunmehr weifs er sich den Stürmen der irdischen Welt so völlig entrückt, dafs er mit der Gegenwart abschliefsen darf. Er stöfst die beiden einander feindlichen Parteien Thebens (durch Kreon und Polynikes vertreten), welche von schlimmer Nothwendigkeit gezwungen seine Hülfe gewaltthätig oder unter demüthigen Bitten gewinnen wollen, mit Nachdruck und prophetischem Fluch zurück; sobald die letzte Stunde von den Schauern des Donners angekündigt naht, wandelt er nach einem rührenden Abschied von den Seinen in Ergebung seinen ge-

heimniſsvollen Gang und wird wunderbar, den Menschen ungesehen, von der Gottheit hinweg genommen. Die Klage der Töchter um den Vater hemmt Theseus durch Hinweisung auf die Huld, welche von den unterirdischen Mächten dem Todten erwiesen sei. Sophokles schöpfte das Motiv seines Stücks aus der Attischen Sage, welche die Grabstätte des unglücklichen Königs in einem durch Kulte chthonischer Gottheiten geheiligten Winkel der Umgebung Athens annahm und ihr eine Bedeutsamkeit für das Glück der Stadt zuschrieb; er hat sie fein und würdig benutzt, um die patriotischen Interessen zu verherrlichen; vielleicht gab auch die feindliche Stellung der Thebaner einen Anlaſs zu dieser Dichtung. Gröſser ist die Bedeutung ihrer Idee, nemlich die Weihe des Dulders, den eine höhere Fügung am äuſsersten Ziel seiner Leiden und des unverschuldeten Miſsgeschicks verklärt und mit göttlichem Frieden erfüllt. Diese Hinweisung auf ein seliges Jenseit, von dem der durch ein hartes Erdenloos zerknickte und geheiligte Mensch eine sittliche Genugthuung erwarten darf, bildet ein durchaus eigenthümliches Moment in der antiken Tragödie; wenn der Dichter gleich seine Darstellung nicht allgemein und frei von der mythischen Hülle gehalten hat und noch weniger den Fragen über die göttliche Gerechtigkeit nachgeht. Doch wird die gangbare Meinung berichtigt, als sei das Unglück immer ein Merkmal und die Folge böser Thaten. Zu diesem stillen religiösen Glauben stimmt auch die Weihe des Tons, der ebenso sehr durch Hoheit und ungetrübte Milde des Gedankens als durch Zartheit und Wärme des Gefühls anspricht; die Handlung ist aber ihrer Natur nach wenig bewegt und muſs im Dialog, noch mehr in den lieblichen und tief empfundenen Chorliedern gegen die gemüthliche Betrachtung zurücktreten. Der Kummer und die melancholische Trauer des ersten Theils löst 810
sich immer mehr in Sehnsucht und geht in den Frieden einer gottergebnen Stimmung über.

Diese von den Alten hochgeschätzte und vielgelesene Tragödie bietet in einem Umfang von fast 1800 Versen erhebliche Schwierigkeiten, wozu nicht bloſs ihre stilistische Kühnheit sondern auch die Verderbnisse des Textes, besón-

ders in den melischen Theilen, beitragen. Indessen hat sie durch das Talent der neueren Bearbeiter wesentlich gewonnen.

4. Ergänzende Bearbeitungen: *c. Scholiis et suis commentt. ed.* C. Reisig, *Ien.* 1820—23. *e rec. et c. annot.* P. Elmsley, *Ox.* 1823. *L.* 1824. *rec. et brev. notis instr.* G. Hermann, *L.* 1825. *ed. alt.* 1841. *c. nott. varr. cur.* L. Döderlein, *L.* 1825. Sonst fehlt es weder an Ausgaben noch an krit. exeget. Monographien. Die Fragen über Zeit und Absicht des Dramas konnte man ernstlich nicht früher erörtern, als bis die schon besprochene Sage (p. 203.) von der späten Abfassung desselben (Argum. I. *Τὸ δὲ δρᾶμα τῶν θαυμαστῶν· ὃ καὶ ἤδη γεγηρακὼς ὁ Σοφοκλῆς ἐποίησε, χαριζόμενος οὐ μόνον τῇ πατρίδι, ἀλλὰ καὶ τῷ ἑαυτοῦ δήμῳ.* Arg. III. *Τὸν ἐπὶ Κολωνῷ Οἰδίπουν ἐπὶ τετελευτηκότι τῷ πάππῳ Σοφοκλῆς ὁ υἱιδοῦς ἐδίδαξεν, υἱὸς ὢν Ἀρίστωνος, ἐπὶ ἄρχοντος Μίκωνος*) in Zweifel gezogen war. Hermann hatte schon bemerkt dafs die Güte des Versbaus als äufsersten Zeitpunkt Ol. 89. gestatte. Reisig *Enarr.* p. VII—XI. schlofs aus den Anspielungen und Weissagungen vom Kriegsglück, da sie mindestens auf den Beginn des Peloponnesischen Krieges zurückzuweisen schienen; ein erheblicher Einwand liege nur in v. 1526. *χοὔτως ἀδῇον τήνδ᾽ ἐνοικήσεις πόλιν σπαρτῶν ἀπ᾽ ἀνδρῶν.* Böckh *Prooem. aest.* 1826. hielt einen späteren Zeitpunkt für den geeignetsten, als die Athener nach dem Frieden mit Sparta Ol. 89, 3. einen Angriff der Thebaner fürchteten, die durch ihre Siege (Xenoph. *M. S.* III, 5, 4.) schon übermüthig geworden waren; in einem solchen Moment durfte man das Andenken an alte prophetische Bürgschaften neben grofsen sittlichen Motiven auffrischen, um das Selbstvertrauen des durch manchen Unfall gebeugten Volks zu heben: hiernach entstand die Dichtung um Ol. 90, 1. Auch würde diese Hypothese vor anderen befriedigen, da der Dichter gerade auf Theben und seine künftige Feindschaft so häufig und nachdrücklich (616.) den Ton legt, wenn nur sich annehmen liefse dafs Sophokles seine Dramen in politischer Stimmung angelegt hätte; denn im übrigen war gewifs mancher Wink auf einen momentanen Eindruck be-
811 rechnet, wie das unzweideutige Lob der Thebaner v. 919. sq. das man von den demokratischen Sympathien einer kleinen Partei Thebens (Böckh p. 6. Müller II. 138.) herleitet. Noch weiter ging Lachmann (Ueber Absicht u. Zeit d. Soph. Oed. K. in Niebuhrs Rhein. Mus. 1827. I. p. 313. ff.), indem er dieser Tragödie, die nach dem Oed. R. in Ol. 87, 1. aufgeführt worden, einen rein politischen Charakter beilegt und sie für eine Weissagung auf den Peloponnesischen Krieg erklärt, als Athen zugleich Theben und den Bund der Peloponnesier fürchten mufste, dagegen keinen rein ideellen oder doktrinären Zweck annimmt, weil weder

Oedipus die Hauptperson oder der Mittelpunkt noch irgend einer der übrigen Charaktere bedeutend genug sei: das Schicksal nicht eines einzelen sondern das von Athen und Theben bilde den Grundgedanken der Fabel. Hiegegen Süvern in d. Abhandl. d. Preufs. Akad. 1828. Diese Hypothese macht den Mythos zum Mittel für einen äufserlichen Zweck, zu dem die Oekonomie in keinem richtigen Verhältnifs steht. Offenbar sind in diesem Stück die an den Mythos lehnenden dichterischen Ideen zwar mit patriotischen Interessen verwebt, aber den letzteren übergeordnet, wie man nicht blofs an der Ausdehnung des Stoffs und an der zerstreuenden Mannichfaltigkeit des scenischen Details (z. B. Polynikes) bemerkt, die manchem auffiel; auch der beschauliche Grundton entfernt sich ebenso weit vom politischen Gesichtspunkt als die Gelassenheit der Aktion, denn hier tritt die Kunst des Dichters zu spannen und das Interesse durch Weiterung zu steigern wenig hervor, sondern das Ziel liegt klar und nahe vor Augen. Noch sonst erinnert manches an eine vorgerückte Lebenszeit, vor allem der gehaltene Ton der zuweilen in die Breite gehenden Darstellung, das geringe Feuer und der Ausdruck eines von trüben Erfahrungen bewegten Herzens; nur darf man nicht mit Müller Eumen. p. 173. im zweiten Oedipus einen Triumph des Elends und Leidens über menschliche Stärke und Vermessenheit oder eine mystische Verklärung des Todes erkennen. Aus der Tradition flofs jenes ἤδη γεγηρακὼς in *Argum.* I. und so wird der Zug der die Geschichte vom Prozefs mit Iophon begleitet, dafs der hochbejahrte Dichter aus seinem *Oed. C.* vorlas, einigen historischen Werth haben. Jacobs wollte sogar Spuren der Alterschwäche sehen, wiederum Thiersch das gerade Gegentheil, nemlich die jugendliche Hand des noch ungeübten zweiten Sophokles. Dem Enkel der unter ganz veränderten Umständen (bald nach dem Archontat des Euklides) zu Ehren des Grofsvaters und, was die Griechische Formel andeutet, in einer poetischen Todtenfeier nach Art der alten Leichenspiele das Stück wiedergab (ἐδίδαξε läfst zweifeln ob man es für neu hielt), würden wol nur einzele Verse zufallen, z. B. jenes lobende Wort auf Theben, wie C. Fr. Hermann in s. *Quaest. Oedipodeae* (wo cap. 2. die Erzählung des Alterthums von der späten Abfassung des *O. C.* behauptet) p. 43. muthmafst und weiterhin auch G. Hermann *praef.* p. XIV. anerkennt.

5. *Αἴας*, frühzeitig *μαστιγοφόρος* zubenannt, eins der gelesensten Dramen, das dem Erklärer nicht geringere Schwierigkeiten als dem Kritiker macht, fällt in ungewisse Zeit, aber sicher in die Blütezeit des Dichters. Daran erinnern nicht blofs die Frische des Tons, die warme Charakterzeich-

812 nung und die kräftige, durch kühne Metaphern gehobene Sprache, sondern auch der Geist und die Gediegenheit der Oekonomie. Sophokles hat den Fall eines starken, sittlich tüchtigen und vom edelsten Selbstgefühl erregten Helden, der aber in allzu leidenschaftlichem Vertrauen auf seinen Werth sich überhebt, und indem er die Schranken der menschlichen Natur vergiſst, ein Opfer des verletzten Ehrgefühls wird, zum Gegenstand der Tragödie gemacht. Um dieses Geschick aus sittlicher Verblendung, nicht bloſs aus einem äuſseren Konflikt herzuleiten, wählt er einen eigenthümlichen Weg, doch mit Benutzung der im Kyklos vorgezeichneten Fabel. Denn er verlegt den Fall des Ajax nicht in den Waffenstreit, einen von anderen angebauten Mythos, sondern beginnt dort, wo jener schloſs, und zieht den Kern seines Dramas aus einem innigen Verband psychologischer Motive, welche das erschütternde Gespräch der Athene mit ihm und mit Odysseus einleitet. Ihr aller Schwerpunkt liegt in den Seelenkämpfen des von einer unantastbaren Höhe gestürzten Fürsten. Nur für einen Tag (v. 756.) wird ihm das Opfer der reuigen Selbstverleugnung auferlegt, aber er besteht die göttliche Prüfung nicht, sondern bleibt sich bis zum Uebermaſs getreu. Dieser Vorgrund ist meisterhaft durchgeführt und offenbar der glänzendere Theil. In dämmernden Umrissen erscheint zuerst das Gemälde der unseligen Schmach, in welche der geistesverwirrte Held aus blindem Gelüst nach Rache sich selber gestürzt hat; allmälich tritt aber das Ereigniſs der letzten Nacht ins helleste Licht, und nicht nur Erzählungen der Tekmessa seiner liebevollen Gattin entwickeln den ganzen Umfang des pathetischen Schauspiels, auch die Scenerie des Ekkyklems stellt es vor Augen. Mit erregtem Gemüth folgt man den Stimmungen des eisernen Mannes, wie er zur Besonnenheit erwacht, aufs tiefste beschämt und empört durch Schmerz und Gefühl der Ehre sich erhebt, dann seinen gebrochenen Stolz für den letzten würdigen Entschluſs zusammenrafft und klaren Blicks mit der Welt abschlieſst; endlich von keinem Zuspruch, von keiner Rücksicht auf sein treues Weib und die Bande der Familie gerührt, fest und beruhigten Sinnes freiwillig den Tod sucht. Man erstaunt über die kalte Selbst-

beherrschung des Helden bei seinem letzten Gange, den er durch täuschende Rede seinen Treuen verhüllt; da sie spät gewarnt ihm in die Einsamkeit nachgehen, hat er bereits mit männlicher Fassung vollendet. Der Selbstmord ist wider Gewohnheit aber mit Bedacht als der nothwendige Schlufsstein auf die Scene versetzt, der voraufgeschickte Monolog gibt diesem Moment durch unvergleichlichen Schwung und ironische Resignation seine heroische Weihe. Die so mannichfaltige Reihe pathetischer Seelenzustände zeichnen Folgerichtigkeit, Feinheit und Schärfe der Charakteristik aus, und die lichten 813
Seiten heben sich über den Schatten, der anfangs den Glanz dieser markigen Heldengestalt trübte. Nun blieb ein zweiter Theil übrig: sein Motiv konnte nur in der Ehrenrettung einer an innerem Gehalt reichen Persönlichkeit liegen, doch hätte Sophokles nicht mit einer äufserlichen Reflexion sich befriedigt. Vielmehr fordert die Dialektik der tragischen Idee dafs das Thema, welches bisher auf den engen Kreis eines hervorragenden Charakters, seines Leids und seiner einseitigen That beschränkt war, seinen Lauf dramatisch fortsetzte, wodurch es aus den gegenüber stehenden Personen ein ergänzendes Gegenstück zog. Ajax hat schwer gebüfst und durch den Tod alle Schmach ausgelöscht; wenn er aber aus Hochsinn und Stolz fehlte, so war er doch nach Achilleus der erste Mann des Heeres und durch Grofsthaten wohlverdient, er war kein Verächter der Götter, und bewies noch in der Katastrophe, die nur einen Helden von überspanntem Selbstgefühl überwältigen konnte, den Adel einer im Kern gesunden Natur. Nur mangelte seiner Trefflichkeit das milde Licht der Demuth und Mäfsigung (woran kurz vor der Katastrophe v. 749—79. weislich erinnert ist), darum überwand ihn im Waffengericht ein Nebenbuhler bei geringerem Verdienst aber mit bescheidener Sinnesart, der auch die Lehren dieses Tages, welche der Prolog vorbereitet, wohl zu beherzigen versteht. Dennoch gebührt ihm nach dieser Zurücksetzung und nachdem er in der Schmach des Wahnsinns erniedrigt worden ein unparteilich anerkennender Nachruf, zumal vor Attischen Zuhörern, die den Ajax unter ihren einheimischen Heroen verehrten. Einen unmittelbaren Anlafs bietet dafür die Bestattung des hinge-

schiednen Helden: sie steht unter dem Schutz der Religion und des für den Bruder ausharrenden Teukros, sie wird aber auch ein sittlicher Wendepunkt für seine Gegner, da zwischen letzterem und den auf Ajax ergrimmten Atriden, Menelaus und später dem kälteren Agamemnon, an der Leiche ein heiſser, durch leidenschaftliche Wechselrede genährter Streit entbrennt. Sie zürnen dem Urheber des nächtlichen Ueberfalls, der ihnen und dem Achäischen Heere galt, ohne Schonung und Dankbarkeit für den Heldenmuth des Todten, und unfähig mit seinem hohen Geiste die Schwere des Unrechts, das er von den Richtern und mittelbar von allen Achäern erlitt, zu fühlen, miſsbrauchen sie die Gewalt, verurtheilen ihn herrisch und trachten ihn zu beschimpfen. Endlich erscheint Odysseus, als kluger und gemäſsigter Charakter trefflich benutzt um zu vermitteln und einen reinen Schluſs herbeizuführen: erhaben über kleinliche Feindschaft nimmt er das Wort ebenso sehr für die groſsartige Tugend des Ajax, mit dem das Unglück ihn aussöhnt, als für die Rechte der Menschlichkeit, und schlichtet soweit den Zwiespalt, daſs wenn auch die Parteien unversöhnt sich trennen, doch die Leichenfeier stattfinden kann. Dieser zweite Theil hat einen eristischen Ton und bringt den Gang des Dramas zum Stillstand, er häuft die grellen persönlichen Züge nach Art des Attischen Prozesses und ist ein Vorläufer jener scenischen Streithändel, welche durch Euripides oder unter Einflüssen der Ochlokratie sich in die dramatische Kunst eindrängten; wenn aber selbst die Breite der Entgegnungen weniger lästig vorträte, so würde doch immer ein gedrungen erörtertes Für und Wider nach
814 den vorangegangenen prächtigen Gemälden des Pathos und ihrem gediegenen Vortrag an poetischem Interesse zurückstehen. Beiläufig läſst sich hier ein patriotisches Motiv erkennen, indem bei der Ehrenrettung des Ajax, eines berühmten Attischen Stammeponymen, nicht wenig Eifersucht gegen die Peloponnesische Partei, zumal Sparta hervorleuchtet. Immer bleibt die Kühnheit der Oekonomie, die vom gewöhnlichen Lauf der dramatischen Dichtung abweicht und den Kern des Stücks, das Geschick einer abgeschlossenen tragischen Individualität, von der Kritik derselben absondert und die schroff in Eh-

ren und aus Hafs einander widerstrebenden Stimmen ans Ende rückt, ebenso merkwürdig als das Motiv der heroischen Ehre neben der Vielseitigkeit und Abstufung der Charaktere, deren Gipfel im herben Eigenwillen und in der Grofsheit des Ajax erscheint. Ihm ordnet sich auch der Chor Salaminischer Krieger unter, welcher mit Ehrfurcht seinem Anführer zur Seite steht, mit ihm wie früher die Plagen eines langen Krieges, so jetzt nach einander den Schimpf des Unglücks und den Verlust des Helden schmerzlich empfindet; unbefangen erkennt er das Uebermafs der handelnden, sonst aber tritt in seinen lebhaften, durch männliche Kraft ausgezeichneten Chorliedern die Reflexion zurück und ideelle Fragen hat er nicht berührt.

5. *C. Schol. et comm. perpetuo ed.* C. A. Lobeck, *L.* 1809. *ed. sec.* 1835. Recension v. E. Wunder, L. 1837. Bemerkungen v. Elmsley (in *Mus. Crit. Cantabr.* III. und im Leipz. Abdruck v. Markl. *E. Iphigg.*) und Schneidewin Philol. IV. 451. ff. *Aiax a Ios. Scaligero translatus*, 1574. (Anhang zu seines Vaters *Poemata*, nicht in s. *Opusc.*) *Argent.* 1609. *ap. Commel.* 1621. Deutsch m. Einleitung v. A. Schöll, Berl. 1842. Zahlreiche Monographien: Bernhardi über den A. Berl. 1813. Osann ib. 1820. hat zuerst die von Schöll Tetral. p. 520. ff. und anderwärts entwickelte, von Bergk *de Soph. arte* p. 25. gebilligte Hypothese vorgetragen, dafs A. das erste Glied einer Trilogie war, sein letztes oft angefochtenes Drittel aber, das schon auf einem ganz neuen Boden stehe, aus dem Pathos des Ajax in das seines Bruders Teukros überleiten sollte. Kannegiefser, Bresl. 1823. Immermann, Magdeb. 1826. Wüllner, Bonn 1842. Die vollkommenste Analyse gab Welcker in zwei Stücken d. Niebuhrschen Rhein. Mus. 3. Jahrg. 1829. Kl. Schr. II. 264. ff. (nach ihm summarisch Thudichum II. 143—158.) richtiger als Döderlein *de S. Aiace*, Denkschr. d. Münch. Akad. 1837. u. in s. Reden u. Aufs. I. p. 328. ff. Zuletzt Piderit Scenische Analyse des Aias, Hersfeld 1850. und eine Reihe von Schulschriften, die bis zur Verschwendung einen ähnlichen Ideenkreis erläutern. Der ursprüngliche Titel war, dem *Argum.* zufolge, in den Didaskalien *Αἴας*. Das Motiv, die Wuth des geistesverwirrten Helden auf Achäische Heerden abzulenken, fand sich bei Lesches. Die Zeit des Stückes wird 815
nicht angedeutet; am wenigsten möchte man auf die Behauptung des Clemens *Strom.* VI. p. 740. bauen, dafs Sophokles eine berühmte Sentenz unseres Stücks aus der Medea borgte. Doch schien einigen die Zeichnung des Menelaus scharf genug, um

eine durch den Peloponnesischen Krieg gesteigerte Antipathie der Athener herauszuhören; aber solche Kombinationen würden besser auf Euripides und dessen politische Tendenzdichtung passen als auf Sophokles, der auch hier an den nothwendigsten Zügen sich genügen läfst und sein objektives Mafs behauptet. Nur soviel ist richtig, woran Welcker p. 258. (335.) erinnert, aus der geheiligten Stellung des Ajax unter den Attischen Heroen folge von selbst, dafs seine Feinde die Atriden vom Standpunkt des Atheners herber gefafst und Athens Verhältnifs zu Sparta und Argos in die alten Sagen übertragen wurde. Jetzt läfst sich mindestens sagen dafs Komposition, Stil und Versbau in Zeiten vor dem Peloponnesischen Kriege zurückweisen; Schneidewin hebt am Schlufs seiner Einleitung 3. Aufl. namentlich hervor dafs der Dialog gröfstentheils mit zwei Schauspielern bestritten wird. Die Rechtfertigung der letzten Scenen hat man nunmehr erschöpft, und doch nicht verkannt dafs sie zwar aus einer sittlichen Nothwendigkeit hervorgingen, aber einen herben Mifston tragen und an einiger Dehnung im Geiste des Forums, nicht der hohen Poesie leiden. Aufserdem ist der meisterhafte Monolog v. 646—692. ein Problem geblieben: ob er eine (freilich mit allzu kaltem Spott) gemischte Täuschung bedeutet oder den wahren und aus erweichtem Herzen quellenden Ausdruck einer Sinnesänderung, des Vorhabens mit den Göttern sich auszusöhnen, enthalten solle, was Welcker p. 230. (307.) ff. vorzieht. Man mufs zugeben dafs der Schlufs versteckte, vom Chor mifsverstandene, nicht hinterlistige Worte des Helden gibt, dafs er aber im Eingang die Pflicht der Unterordnung anderen empfiehlt, doch er selbst läfst mifsmuthig aber ohne Groll die Welt gehen, weil er mit ihr nicht leben mag: und dieser resignirende Theil wird nur obenhin von einem Anflug der Rührung gefärbt. Bewunderte Darstellung des Ajax durch Timotheus ὁ Σφαγεύς, Schol. 864. Das Thema wurde von vielen Tragikern, Griechen und Römern (der früheste derselben war Livius), bearbeitet. Klassisches Gemälde des Timomachus, der zerknirschte Ajax, Welcker im Rh. Mus. 3. p. 82. Zu den vielen Schwierigkeiten des Textes, namentlich in den lyrischen Theilen, kommen noch interpolirte Trimeter, wie es scheint eine Zuthat der Schauspieler: nach 554. und vielleicht nach 570. 812. 839—842. 971—73. vermuthlich auch 966—68. 1105—6. und noch zuletzt 1396. fg. 1417. anderes wird weniger sicher in Verdacht gezogen. Am Schlufs ist die Meinung von Bergk anzuführen, dafs die letzten Scenen in Ton und Dialog ganz mittelmäfsig und mehr des Iophon als des Sophokles würdig seien, dieser aber ein kurzes Drama, vielleicht ein kürzeres als wir jetzt lesen, in seinen jungen Jahren gab und mit dem Tode des Ajax schlofs, ohne den rechten Schlufs zu finden. Es möchte

doch schwer sein in einer so gereiften, mit sicherer Hand vollendeten Arbeit die Spur des jugendlichen Künstlers wahrzunehmen; und wenn im Wortstreit der letzten Partie weder die Breite der Ausführung noch der flüfsige Stil befriedigt, so verräth doch die Rolle des Odysseus keinen mittelmäfsigen Kopf.

6. *Φιλοκτήτης*, jetzt das späteste Stück, welches der Dichter Ol. 92, 3. (409.) im hohen Greisenalter mit Glück aufführte. Denselben Stoff hatten bereits Aeschylus und Euripides aber unähnlich behandelt, jener im Geiste der alterthümlichen Einfalt, dieser mittelst der überraschenden Künste der Intrigue: mit beiden wagte Sophokles auf der Höhe des Lebens und der künstlerischen Erfahrung zu wetteifern, indem er die Wahrheit des einen mit dem verflochtenen Plan des anderen verschmilzt, und Trockenheit ebenso sehr meidet als künstelnde Rhetorik. Mit glücklicher Kühnheit hat er das Schauspiel des sinnlichen, durch geistige Macht beherrschten Schmerzes auf die Scene gebracht; und blickt man auf die Sicherheit der Ausführung, die Feinheit der Ethopöie, den Takt im Gebrauch des Neoptolemus und den Reiz der natürlichen Empfindungen, so scheint der bejahrte Dichter ungeschwächt bis 816
in die spätesten Tage sein schöpferisches Talent bewahrt zu haben. Aber die Diktion ist schon mehr leicht und fliefsend als körnig, der Versbau weniger streng und mehrmals läfsig, die Behandlung der melischen Theile selbst ungleich in Form und Gehalt, der Chor kalt (p. 309.) und in äufserlicher Haltung, mehr gemüthlich als tief oder reich an Betrachtungen, endlich verräth sich die Spur des Alters an einer gröfseren Breite der Darstellung. Alles dies deutet zugleich auf ein Sinken der Kunst und auf den Einflufs der Ochlokratie. Sophokles zeigt hier im Gemälde der Leidenschaft und der Kontraste weniger Schwung und Feuer als milden Ton, er gewinnt und rührt durch feinen menschlichen Sinn, durch einfache Natur und Treue des Gemüths. Denn die Stärke dieser Tragödie liegt in dem durch Unglück gehärteten Charakter der Hauptperson, welcher unter den wechselnden Einwirkungen leidenschaftlicher Situationen sich erhebt und die Gegner überwindet. Es ist kein geringer Vorzug dafs Sophokles allein aus der meisterhaften Charakteristik und nicht in man-

nichfaltiger Handlung jenen Reichthum spannender Motive entwickelt, welcher einen an sich beschränkten und schwierigen Stoff in immer neue Wendungen verflicht und ihm ein steigendes Interesse gibt; doch zügelt er sie mit so kluger Sparsamkeit, dafs aus der Gegenwirkung dreier Charaktere sich ein vollkommner Kreislauf innerer Zustände gestaltet. Der Mittelpunkt ist Philoktet der Dulder, den die furchtbare Noth zehn langer Jahre von allem menschlichen Verkehr, sogar von jeder lebendigen Hoffnung im öden Eiland geschieden hatte. Jetzt soll ihm Genugthuung werden, indem die Achaeer diesen von ihnen einst hartherzig zurückgestofsenen Kriegsgenossen als den unentbehrlichen suchen müssen. Aber er folgt ihnen nicht, wie bei Lesches, naiv und ohne Kampf, durch einen Orakelspruch bestimmt; sondern Sophokles stellt ihn und die eigene Kunst auf eine harte Probe, da er von den Tragikern welche denselben Mythos bearbeitet und Odysseus hinein gezogen hatten, zwei Elemente der Oekonomie nahm, die List des Todfeindes und seine Verbindung mit einem anderen Helden zu gemeinschaftlichem Plan. Philoktet widerstrebt, seine Festigkeit mitten im schroffsten Elend gewinnt selbst den Genossen seines Feindes, die List scheitert; aber auch der nicht abzuweisende Plan scheint daran scheitern zu müssen. Die unbezwingliche Seelenstärke mit der jener sein Schicksal beherrscht und zuletzt auf die Spitze getrieben, hülfloser als jemals und im Angesicht eines jämmerlichen Todes, das von den Achaeern ihm gebotene Heil zurückstöfst, erregt Bewunderung; diese wächst noch mit der lebhaften Theilnahme, die das körperliche Leiden und seine sinnlichen Eindrücke bis zum Schrei des verzweifelnden Schmerzes in der Peripetie für den Helden erwecken. Dafs endlich ein so beharrlicher Wille die Listen des im Rückhalt ordnenden Odysseus vereitelt, der für einen politischen Zweck ohne Schonung seinen Feind zu bezwingen dachte, dafs er sogar das Werkzeug desselben, den geradsinnigen und für edlen Ruhm entbrannten Neoptolemus vom einmal gefafsten Anschlag zurück und zu sich herüber zieht, wo der Gang des Plans wider alles Erwarten durch ihn verrückt wird: diese geistige Macht des Philoktet erscheint als ein Sieg der psychologischen Kunst und ge-

währt zugleich eine reine sittliche Genugthuung. Der Dichter hat in diesen rührenden Scenen, worin die an sich gewiesene selbstbewufste Kraft des Menschen glänzt, die gewohnte Meisterschaft dargethan und alle Sympathien für die eine Person des Philoktet gewonnen, aber auch den Weg zur harmonischen Lösung, die dem im Mythos gesetzten Schicksal 817
entspräche, sich abgeschnitten, und es war ihm unmöglich gemacht den Dulder zu jener Stimmung zu führen, dafs er mit dem Geschick versöhnt und aus freier Erkenntnifs seinen Willen einer höheren Fügung unterwarf. Die Schiefheit der Katastrophe wird durch eine Göttererscheinung, an deren Gebrauch Euripides damals schon die Tragiker gewöhnt hatte, nur verhüllt, und ohne Bedenken folgt Philoktet dem ermunternden Gebot seines Freundes Herakles.

Der Text hat im Dialog und noch stärker in den melischen Theilen beträchtliche Verderbungen erlitten, und unsere Hülfsmittel fördern die Kritik nur mittelmäfsig.

6. *C. nott. ed.* Fr. Gedike, *Berol.* 1781. Umarbeitung von Ph. Buttmann, ib. 1822. Groddeck, Matthaei (der pseudonyme Schultz) u. a. Kritik von G. Hermann, L. 1824. abweichend *ed. sec.* 1839. Wieviel dem Kritiker zu thun übrig sei, lehren dess. *Retractationes adnott. ad S. Phil. L.* 1841. Beiträge von Wunder u. a. Ueber die Behandlung des Stoffs Schneidewin Philol. IV. 648. ff. Fein ist namentlich die Wahl des Neoptolemus statt des Diomedes und wesentlich für den Gang des Stückes. Analysen von Bernhardi, über d. Philokt. Berl. 1811. (1825.) Hasselbach Strals. 1818. Fr. Zimmermann Darmst. 1847. Abeken Osnabr. 1856. Man hat ehemals in der Bewunderung der wirklich glänzenden Seiten, namentlich der Charakterzeichnung und der Darstellung des Schmerzes (worauf zuerst Lessing im Laokoon hinwies), zu viel gethan, wenn man das Stück als ein vollkommnes oder doch als das kunstvollste pries. Die Zeit der Aufführung erhellt aus dem *Argum.* Eine merkwürdige Spur jüngerer Zeit und der mit der Ochlokratie eingedrungenen Theokrasie liegt in der Anrufung v. 393. *Γᾶ, μᾶτερ αὐτοῦ Διός.* Den Sophokleischen Philoktet setzte Hermann vor den des Euripides *praef.* p. XVI. *cuius Philoctetam post Sophocleum scriptum esse non dubium videtur.* Er hatte das *Argum. Medeae* vergessen; aber auch Aristophanes steht entgegen, der schon in *Acharn.* 399. die Lumpen des Euripideischen Philoktet verspottet. Dafs nur einige Flickverse 1365—67. 1407. und zuletzt ein Trimeter oder wenn man will die drei Schlufsverse 1442—44. durch In-

terpolation sich eingedrängt haben, gelegentlich auch kleine Fälschungen (wie früher 267.), dies läfst einen seltnen Gebrauch des Stücks auf Bühnen und in der Lesung ahnen; denn nur Grammatiker, nicht Plutarch und ähnliche Leser haben Stellen des Philoktet erwähnt.

7. *Τραχίνιαι,* aus ungewisser Zeit, aber unverkennbar das schwächste Drama des Sophokles, und vielleicht nur aus dem Nachlafs der letzten Periode überliefert. Der Stoff war sonst für die Bühne nicht bearbeitet; der Dichter folgte mit mäfsigen Abänderungen den Mythographen und der epischen Sage. Im Hintergrunde steht ein fruchtbarer und pathetischer Gedanke: dafs der Mensch bisweilen in unbewachter That das Schicksal beschleunigt, durch edlen Irrthum seine Lieben sogar in unheilbares Leid verstrickt. An diesen Schwerpunkt erinnert vieles, und mehrmals erwägt man wie verhängnifsvoll der Wahn und die gutgemeinten aber unbedachten Absichten in die Verkettung und die verborgenen Wege des Lebensgeschicks eingreifen können; wir erhalten aber mehr einen Umrifs des Themas als ein ausgeführtes, mit kräftigen Farben gefülltes Bild. Die Oekonomie schreitet fast durchsichtig und mit geringer Verwickelung in grofser Einfachheit vor, ihr fehlen starke Kontraste mit leiden-
818 schaftlicher Gegenwirkung und eine spannende Peripetie; wenn aber doch das gröfsere Gewicht auf eine Hauptperson fallen mufs, so ist der Charakter der Deïanira zwar lieblich und sanft aber schwankend, auch gewinnt nur die zarte Tugend der Frau unser inniges Mitgefühl, und da sie unbesonnen ein Wagestück für ihre höchsten Interessen unternimmt und den schweren Mifsgriff durch freiwilligen Tod verbüfst, fesselt sie noch durch gleiches Mitleid. Kälter empfindet man für ihren Gemal, dessen Heldenthum und Sinnlichkeit bisher in einem dunklen Hintergrunde stand; ohnehin taugt seine Persönlichkeit wenig für erhabene Themen der Tragödie; dafs er dann am Daemon der liebenden Eifersucht untergeht, dies Geschick erwirbt ihm keine Theilnahme: nur die Fassung in den gewaltsamen Schmerzen, mit denen er die Bühne betritt, und die Klarheit seines energischen Willens, womit er im Angesicht des Todes sein Haus bestellt, um ruhig das von ihm

spät begriffene Verhängnifs zu erfüllen, sind gegenüber dem kindlich treuen Hyllus grofsartige Züge des Heroengeistes und erzwingen eine stille Bewunderung. Uebrigens geräth er in keine sittliche Kollision nach Begriffen der Ritterzeit, schwer und bewufst genug, um die strafende Macht der Götter zu begründen; er darf daher über ein blindes Geschick klagen, das durch Orakel angekündigt war. Zuletzt gibt die von ihm nur zu schroff gestiftete Verbindung des Sohnes mit der Iole einen ganz äufserlichen Abschlufs, um die gestörte Harmonie des Familienlebens herzustellen, aber sie versöhnt nicht gründlich, geschweige dafs sie die sittliche Schuld des Helden berichtigen könnte. Die Charakteristik ist weich und wenig glänzend, ihre Farbe gewissermafsen verblafst, wenn auch die Zeichnung des Herakles kräftiger erscheint; die Darstellung nicht arm an Schönheiten, doch der Vortrag der Chorlieder etwas matt, Gehalt, Umfang und Technik derselben beschränkt, und die Sprache zwar überall anmuthig und fliefsend, aber fern von der gewohnten Erhabenheit und Tiefe, nicht selten routinirt und wortreich, wozu noch im einzelen eine Menge von Bedenken kommt, welche weder blofs aus der sehr mangelhaften Ueberlieferung des Textes noch aus Interpolation sich erklären lassen. Sicher ist aber der Text nicht wenig verdorben und aus alter Zeit durch Variationen oder Einschiebsel entstellt, welche den Gedanken in die Breite ziehen und abschwächen. Wenn nun gleich dieses Stück vielfach durch Züge des feinen menschlichen Gefühls erfreut, so vermissen wir doch ebenso sehr Schwung und Kraft als die Sicherheit und Präzision der Sophokleischen Kunst. Abweichend ist auch der Eingang, welcher an die Prologe des Euripideischen Zeitraums erinnert. Alles erwogen sind die Trachinierinnen ein nur einseitig angelegtes und matt ausgeführtes Werk aus spätem Lebensalter.

7. Bei den Bearbeitern des Sophokles ist dieses Stück, das auch die Alten wenig beachten, zu kurz gekommen, und nur spät haben sie die Schwierigkeiten des Textes sich eingestanden. Sieht man von Wakefield 1794. Groddeck 1808. Apitz 1833. ab, so verdankt man Hermann den ersten Fortschritt, und doch blieb Stoff genug für den schätzbaren Nachtrag, E. Wunderi *Emendatt. in Soph. Trach. Grim.* 1841. Indessen wurde hier

nicht weniges angefochten und auf kritischem Wege beseitigt,
was seine Lösung vom Exegeten erwartet. Vgl. Köchly Zeit-
schr. f. Alt. 1842. p. 774. ff. Hermann selbst hat in der *ed.* II.
1848. oft die Meinung gewechselt, aber selten das Ziel erreicht;
auch ist Schneidewin hier nicht so glücklich gewesen als man
vom Kenner „des im Kern ziemlich unverstanden gebliebenen
Ganzen“ erwartet. Die Urtheile der ästhetischen Kritik (we-
niger zahlreich sind die begeisterten, worunter Süvern, als die
mifsbilligenden Stimmen) beginnen mit Schlegel: der oberfläch-
liche Bau des Stücks und die sonstigen Schwächen liefsen ihn
819 darin nur eine Dichtung aus der Schule, vielleicht des Iophon
selbst sehen, die man mit dem Namen des Meisters schmückte.
Die neueren Ansichten werden erörtert von Oxé, Creuznach
1850. theilweis auch nebst einer Zugabe kritischer Bemerkun-
gen in der Abhandlung über die Trach. d. Soph. von Schnei-
dewin in Bd. VI. d. Abh. d. Gött. Gesellsch. d. Wiss. 1854. Dafs
ein Uebersetzer dieses Drama für so vollkommen als irgend
eines des Sophokles erklären konnte, dafs Volckmar am Schlufs
eines Programms Nordh. 1839. alles vortrefflich fand, *omnia
omnibus numeris absoluta*, dies zeugt von der Macht der Tradi-
tion; aber auch über das Motiv der Tragödie hat man sich
nicht geeinigt. Meistentheils wird ein modern gedachtes oder
abstraktes Thema vorausgesetzt; doch ist keinem gelungen ein
solches vollständig am Gange des Dramas oder am Wirken der
beiden Hauptpersonen nachzuweisen. Jacob setzt die Gewalt
der Liebe, Müller dagegen Leid aus Liebe, die Unvollkommen-
heit der Ausführung wagt er auf einen Konflikt zu schieben,
der zwischen dem Mythos und den Intentionen des Dichters
eintreten soll. Noch weniger wird man die Heiligkeit der Ehe
mit Thielemann (Merseb. Progr. 1843.) zum Grundgedanken ma-
chen, der in dieser abstrakten Haltung vielleicht für Euripides
sich schicken würde: Sophokles hat im Gegentheil kein rü-
gendes Wort gegen Herakles, wohl aber über die in ihrem
Recht gekränkte Deianira, welche doch schweigend den Fluch
ihres Sohnes anhören mufs, nur kalt und beiläufig geäufsert
v. 1138. ἅπαν τὸ χρῆμ' ἥμαρτε, χρηστὰ μωμένη. Dissen Kl.
Schr. p. 343. verlegt die Abfassung in eine frühere Zeit, als der
Dichter noch unsicher und nicht zum richtigen Mafs des Stils
oder der Kunst gelangt war; ebenso Bergk *de Soph. arte* p. 26.
in die Stufe seiner Aeschylischen Periode, das Stück sei jedoch
arg interpolirt, namentlich in der Schlufspartie: doch wird man
am wenigsten von Sophokles annehmen dafs er mit marklosen
leidenden Charakteren begonnen, dafs er in jungen Jahren, in
der Fülle des Schwungs und der Kraft, den Plan so schlaff,
den Stil so weich und farblos gehalten habe, noch weniger sich
hieraus erklären dafs weder Charaktere noch Darstellung einen

Anflug der ihm eigenthümlichen Kühnheit verrathen. Was aber noch mehr bedeutet, wir vermissen den Schwerpunkt, den Sophokles sonst in den Willen, die Leidenschaft und das sittliche Pathos einer hervorragenden Person legt. Hier erscheint als Thema höchstens der Tod des Herakles, welcher ein durch Orakel angekündigtes Verhängnifs erfüllt und die unbewufst mitwirkende Deianira nach sich zieht; dafs Iole, welche willenlos ein Werkzeug des Geschicks werden soll, von jener vorübergehend (307. ff.) bemerkt wird, ist vielleicht der einzige glückliche Griff. Denn ihr Schweigen, worin man sogar einen Nachklang Aeschylischer Kunst sehen will, war nothwendig: sie hatte weder zu reden noch zu handeln, und weicht bald in den Hintergrund. Wie mifslich es aber um den Grundgedanken steht, läfst sich noch an der Auffassung von Schneidewin sehen, der auch hier (sogar in der Haltung des Herakles) die Meisterschaft des Dichters bewundert: als Einheit der Handlung bezeichnet er das Geschick beider eng verbundener (sollte heifsen, das eng verbundene) Gatten, und mit noch gröfserer Genügsamkeit als Thema die Täuschungen und Eitelkeit des menschlichen Thuns. Aehnlich rettet er in der akademischen Abhandl. p. 18. die Verlobung der Iole mit Hyllus, welche nicht vielen gefallen will: nächst der Rücksicht auf den Mythos (der gar nicht hieher gehört) sei zu bedenken dafs der hinscheidende Herakles ebenso sehr sein Gewissen als das Attische Publikum sein Mitgefühl am Schicksal der armen unschuldigen Frau beschwichtigen mufste. Diese Form des Abkommens aus blofser Humanität ist aber ein Motiv der ochlokratischen Poesie. Da nun die Trachinierinnen so merklich vereinzelt stehen und an den vorhandenen Dramen des Sophokles kein Analogon haben, so waren die bisweilen vernommenen Stimmen nicht unberechtigt, welche das Stück für unächt hielten. Dennoch bleibt darin genug Sophokleisches, und gleichwohl hindert nichts einen Einflufs wenn nicht des Euripides doch der im Greisenalter des Sophokles entwickelten pathologischen Tragödie anzuerkennen. Alles erinnert an einen späten Zeitpunkt im Leben des Dichters, als seine Diktion zur Manier neigte, die Oekonomie aber skizzenhaft und durchsichtig wurde, sogar einen Gebrauch des Prologs zuliefs. Wirklich setzt der Laurentianus die Trachin. vor Philoktet und Oed. C. Am Grundgedanken und an der Haltung der Charaktere, deren keiner zur Hauptperson ausreicht, an der Anerkennung einer τυφλὴ ἄτη (1106. wofür Hyllus am Schlufs 1268. den Göttern μεγάλην ἀγνωμοσύνην Schuld gibt), merken wir dafs der Dichter in einen ihm fremden Ideenkreis übertrat. Im Ausdruck und in bildlichen Wendungen begegnet uns manches feine sinnige Wort, das (wie in den Vorträgen der Deianira 144. ff. 536. ff.) an eine glänzendere Zeit erinnert; glatter und natürlicher Ton

ist die Regel, Härten wie 145. 419. sind verdächtig. Die Sprache selbst hat vieles vom Ton der Konversation angenommen, sogar in kleinen Wendungen des Dialogs wie v. 427. ποίαν δόκησιν; das einzige Beispiel der negirenden Frage in unseren Tragikern. Auf der anderen Seite hat man 908. die gesuchte Periphrasis φίλων οἰκετῶν δέμας mit Recht angemerkt. Aber den einmaligen Gebrauch des Subjunktivs ἴδῃ 115. in einer Vergleichung durch Homer zu schützen wäre wenig statthaft. Der Sprachschatz selber ist an ungelösten Räthseln nicht arm, worunter nicht das kleinste v. 911. καὶ τὰς ἄπαιδας ἐς τὸ λοιπὸν οὐσίας. Endlich leiten die häufigen Breiten des Ausdrucks, auch im Trimeter, auf den Verdacht der Interpolation besonders durch Schauspieler: cf. Wunder p. 167. sqq. Hermann nahm in seiner ersten Ausgabe (p. XIV.) zwei Recensionen an, die sich in unserem Text gemischt hätten, und Bergk war gleicher Ansicht: dafür müfste man aber mehr als ein paar starke Differenzen der Lesart (d. h. Variationen desselben Gedankens) oder der citirenden Alten geltend machen. Gegen jene Hypothese s. Schneidewins Abhandlung p. 8. ff. Wir finden im Eingang eine Zahl eingeschobener oder variirender Trimeter, namentlich zwischen 80. und 85. (80. 81. müssen wol in einen Vers zusammenschmelzen) 88. fg. dann zwischen 249. und 253. 363. aufser dem Zusammenhang stehend; das dritte Lied läuft in einen unklaren Schlufs oder in die Flickverse 529. fg. aus, ärmlich klingt 879. fg., bisweilen ist es aber schwer zu sagen ob man den Ueberflufs ertragen solle, wie die Wiederholungen 170. 1165. Endlich bemerkt man Lücken (wie nach v. 280.), alte Verderbungen und Umstellungen: v. 584. fg. gehört nach 554. besonders aber merkwürdig ist die Vertauschung der Schlufswörter ὄμμα θεὶς und εὖ μαθήσεται 614. fg.

d. Litteratur.

4. Ein Dichter wie Sophokles, der niemals veraltet und dem Geschmack der Zeiten unter keinem Wechsel entfremdet war, der überdies den Studien der Gelehrten einen ergiebigen Stoff gewährte, fand immer eifrige Leser, weiterhin auch thätige Kommentatoren; und seiner gelehrten ὑπομνηματισταὶ wird oft gedacht. Die Meister der Alexandrinischen Schule berichtigten den Text, begleiteten die sachlichen und
820 formalen Fragen mit Kommentaren, berührten auch die dramatische Kunst des Dichters, dessen Vorzüge sie mit feinem Blick erkannten, und berichteten über Stoff und Geschichte jedes Dramas in litterarischen Einleitungen, aus denen ὑπο-

θέσεις (Th. I. 158. oben p. 2.) und ähnliche fragmentarische Trümmer herrühren. Aus dem Nachlafs so vieler Vorgänger redigirte Didymus mit Urtheil und Sachkenntnifs einen Kern von Beobachtungen, welche die Grundlagen und den Werth unserer Scholien bilden. Zwar ist auch dieser Sammlung nicht wenig falsches und seichtes aus Byzantinischen Zeiten (namentlich zu *Trach.*) beigemischt, im wesentlichen aber hat sie den Werth eines guten praktischen Auszugs, der manchen brauchbaren Wink zur Erklärung enthält; ihren Nutzen erhöhen noch Ueberreste gewählter alter Erudition (woran die Scholien zum *Oed. C.* reicher sind) und gründliche Bemerkungen zur Kunstkritik, darunter einiges in der ursprünglichen Form. Auch hat der Text dieses Dichters durch gute Handschriften, deren Zahl für die drei im Mittelalter (p. 314.) gelesensten Dramen ansehnlich ist, eine reinere Gestalt bewahrt, als die Tradition der beiden anderen Tragiker besitzt. Doch fehlen starke Verderbungen weder in melischen Theilen noch selbst im Dialog; sie gehen in alte Zeiten zurück, und offenbar in ein noch höheres Alterthum die nicht wenigen interpolirten Verse, meistentheils durch rhetorische Variation (woher Dittographien) und durch Moral kenntlich, die man den Schauspielern und vielleicht selbst der Familie des Sophokles verdankt. Die Handschriften zerfallen in zwei Klassen, die reinere, mehr authentische, der auch Suidas folgt, und die von Byzantinischen Grammatikern verfälschte. An der Spitze der ersten steht ein Florentiner (S. X.), dem andere Medicei, der älteste Pariser und in einzelen Stücken manche mittelmäfsige MSS. nahe kommen; aus Quellen dieser Art flofs die erste Ausgabe. Der interpolirte Text der jüngeren Reihe war grofsentheils eine Arbeit der jüngsten Byzantiner, vor allen des Demetrius Triclinius, der in schwierigen Stellen den Stil und die metrischen Formen aus schlechten Codices oder aus eigener Willkür mit den flachsten Aenderungen verfälschte, ferner die Scholien mit Zusätzen in verwandtem Geist vermehrte. Seine Recension legte Turnebus zum Grunde; seitdem überwog der verfälschte Text ungestört. Erst Brunck hat ihn gereinigt und die bewährte handschriftliche Tradition wieder hergestellt, indem

er die Kritik mit Geschmack, wenn auch nicht mit jener Sorgfalt und Strenge der Methode übte, welche seitdem nach den Anregungen von Hermann aus der Einsicht in den Dichtergebrauch, aus metrischer Kenntnifs und einem erwei-
821 terten Apparat fruchtbarer hervorgegangen ist und in Hauptpunkten einen sicheren oder doch nach Mafsgabe der Mittel gereinigten Text begründete. Jünger sind die Fortschritte der Exegese; sie haben wenn auch nicht überall zur Auflösung doch zur schärferen Erkenntnifs der zahlreichen Probleme geführt, deren hauptsächlicher Grund ebenso sehr in der Natur der Sophokleischen Diktion als im Zustand und in den Verderbungen der einzelen Tragödien liegt.

4. Alte Kommentatoren werden allgemein genannt *οἱ ὑπομνηματισταί Schol. Ant.* 45. *οἱ ὑπομνηματισάμενοι Oed. C.* 388. 681. und öfter genannt *τὸ ὑπόμνημα*, woraus unsere Scholien geschöpft sind. *Ὑποθέσεις* (*Schol. Vol.* II. p. 11—30.) zum Theil versifizirt, sind unvollständig aus der didaskalischen Litteratur der Alexandriner überliefert. Der bessere Theil gehört (p. 2.) dem Aristophanes von Byzanz, zweimal kommt bei schöngeistigen Vorreden *Σαλουστίου* vor, der wol im sophistischen Zeitraum lebte. Von Schulhäuptern findet sich niemand citirt als Aristarch über Elektra und Niobe, Harpocr. v. *Δερμηστής* und Hesych. v. *Λυκοκτόνου θεοῦ*. Sonst würde Praxiphanes hier der älteste Name sein, wenn seine Bemerkung über eine Phrase (*Schol. Oed. C.* 900. cf. Preller *de Praxiph.* p. 25.) nicht gleich gut in anderen Schriften dieses philologischen Peripatetikers ihren Platz gefunden hätte. Jetzt mufs als eigentlicher Wortführer unserer Scholien, genannt und ungenannt, Didymus (die Notizen aus 9 Stellen bei Schmidt p. 241. sq. vgl. Lehrs in Jahrb. f. Philol. VII. 1828. p. 141. ff.) gelten, der hier im günstigsten Lichte, sogar nicht ohne Keckheit (wie *Schol. Oed. C.* 1375.) erscheint und mit Verstand das Prinzip befolgt (*Schol. El.* 539. *ἀφεμένους τῶν ἀναγκαιοτέρων —· ταῦτα δέ ἐστι τὰ ἠθικὰ καὶ χρήσιμα ἡμῖν τοῖς ἐντυγχάνουσιν*), mehr dem sittlichen Gehalt als kleinlicher Gelehrsamkeit nachzugehen. Aus seinem Kommentar über den Phoenix hat Ath. II. p. 70. C. eine Stelle gezogen. Ihn vor anderen hatten die Gründer des heutigen Auszugs im Auge, *Schol. Oed. C.* 237. Mancher Wink erinnert an die Praxis der Schauspieler (*Schol. Flor. in Ai. pr. ed. Dind.* p. 75.) und an Alexandria wie *Ai.* 135. Die Sammler fügten aber sehr verschiedene und gelegentlich recht verkehrte Vorschläge zur Erklärung hinzu, nöthigen daher ein ausgedehntes Scholium in mehrere Schichten zu zerlegen; doch brachten sie neue Gewährsmänner nir-

gend auf den Platz, denn keine Citation betrifft einen Autor nach Chr. G., und selbst grammatische Beobachtungen aus Herodian (*Dind. Vol.* II. p. 117.) sind verdächtig; wohl aber minderten sie die ästhetischen und kritischen Noten, die im ὑπόμνημα (*Schol. El.* 488.) standen. Dieses Corpus war schon im Zeitalter des Suidas, der dieselben Worte wiederholt, fertig, selten (wie v. Θρηνεῖν) las jener ein vollständigeres Scholium, und zwar wie man erst aus dem Nachtrag von Dindorf (*s. Commentatt. de Suida* p. 48.) gelernt hat, im Text eines zweiten Florentinus S. XIV. Ihren kritischen Werth erörtert Wunder im Progr. *de Schol. in Soph. auctoritate P. I. Grim.* 1838. 4. dann in einem ausführlichen Werk G. Wolff *de Soph. Scholiorum Laur. variis lectionibus, Lips.* 1843. 8. *Scholia vetera* (*Romana*) wurden aus dem wichtigsten Florentiner, demselben der Aeschylus enthält und in dem sie allein erhalten sind, zuerst von Ianus Lascaris herausgegeben: *Commentarii in Soph. Rom.* 1518. 8. Er hat mäfsig den gut erhaltenen Text verändert oder zugesetzt, mäfsiger als Brunck. Revision von Elmsley aus dem Autograph: *Scholia in Soph. e cod. MS. Laurent. descr.* (*cur. Gaisford*), *Ox.* 1825. *L.* 1826. Ein leidliches Supplement für 4 Stücke bietet der gedachte zweite Florentinus, der dieselbe Sammlung vor sich hatte. Mehrere MSS. begnügten sich mit Auszügen oder einer Auswahl; den Schlufs machten die Noten der Byzantiner. Einen Theil dieser jüngeren Masse hatten Francinus, Turnebus und Johnson edirt, Brunck u. Erfurdt von der älteren Sammlung abgesondert. Aus diesem ungleichen Stoff ist ein zweckmäfsiger kritischer Nachtrag zur Elmsleyschen Ausgabe gebildet von W. Dindorf: *Scholia in Soph. ex codd. aucta et emendata.* Vol. II. *Ox.* 1852.

Handschriften: verzeichnet von Brunck und in genauer 822 Uebersicht von Dindorf charakterisirt; das Prinzip ihrer Abschätzung nach Familien hat unter anderen auch Reisig *praef. Oed. C.* p. IX. sq. geschützt. Interpolationen vor Triclinius: Elmsl. *in Oed. C.* 7. Die Triclinische Recension nebst seinen Scholien gibt hauptsächlich der Pariser 2711.

Ausgaben: *Ed. princeps* Aldi, *Ven.* 1502. 8. Grundlage der bisweilen abweichenden zwei *Iuntinae c. Scholiis*, *Flor.* 1522. 4. (*cura* A. Francini, wiederholt in *ed. Brubachiana Frcf.* 1544.) seltner und eigenthümlicher *cura* Bern. Iuntae *ib.* 1547. 4. (cf. Elmsl. *praef. Oed. C.*) *Apud* Adr. Turnebum (nach *cod. Par. T.*), Par. 1553. 4. in 2 Abth. Grundlage der *edd. vulgg.* An der Spitze der letzteren *Soph. c. Schol. et Annott. H. Stephani*, 1568. 4. *opera* G. Canteri, *Antv.* 1579. 12. *Gr. et Lat. op.* Tho. Iohnson, *Ox.* 1705. II. vollständiger im Sammelwerk *Lond.* 1746. III. 1758. II. Verwandt *Soph. c. interpr. Lat. et Schol. vett. ac novis cur.* I. Cap-

peronnier, *ed.* Vauvilliers [Bruncks *Professor Regius*, *s. in Arist. Vesp.* 708.], *Par.* 1781. II. 4. *Soph. c. vett. grammaticorum Scholiis, recens., versione et notis illustr., fragm. coll.* R. F. Ph. Brunck, *Argent.* 1786. II. 4. 1788. III. 8. u. in Nachdrücken. *Soph. c. animadv.* S. Musgrave, *Ox.* 1800. II. Kollektivausg. *Soph. emend. var. lect. Schol. notasque — adiecit* Erfurdt (unvollendet), *L.* 1802—1825. VII. Kleinere Ausg. 1809. begonnen, fruchtbarer und nach selbständigem Plan v. G. Hermann *L.* 1817—48. dreimal bearbeitet. Bothe 1806. *C. brevi notat. emendatt. ed.* Schaefer, *L.* 1810. II. Mit Deutsch. Anm. v. W. Schneider 1823—30. X. Dem Schulzweck angemessen *rec. et expl.* E. Wunder, *Goth.* 1831. ff. und *recogn. ac brevi annot. instr.* F. Neue, *L.* 1831. Aus dem Nachlafs v. Elmsley: *Soph. ad opt. exempl. fidem — emend. c. annot. varr. Ox.* 1826. II. *L.* 1827. *partes* VIII. G. Dindorf in d. *Scenici Gr.* mit den zum Oxforder Abdruck gehörigen *Annotationes* 1836. *Ed.* II. *Ox.* 1849. Erklärt von Fr. W. Schneidewin seit 1849. 3. Aufl. *L.* 1855. nebst allgem. Einleitung. Porson *Advers.* p. 148. sqq. Hamacher Studien zu Sophokles 1—3. Regensb. 1855—56.

Uebersetzungen. Lat. v. Vitus Winshemius, *Frcf.* 1546. Geo. Rataller, *Ant.* 1570. Deutsch (s. Prutz in d. Hall. Jahrb. 1840. März): erste Versuche in moderner Reproduktion am Ajax v. Spangenberg 1608. und an der Antigone v. Opitz 1646. Gesamtübertragung v. Chr. v. Stolberg, Lpz. 1787. II. Im Versmafs des Originals übers. v. Solger, Berl. 1808. II. und wiederholt. Uebers. v. Thudichum, Darmst. 1827—38. II. zweite Bearb. 1855. Soph. v. Donner, Heidelb. 1839. II. 1850. Fritze, Berl. 1845. M. Anm. von Hartung, L. 1853. Minckwitz, Schöll u. a. Einzele Dramen, König Oedipus, von Manso 1785. Jacobs 1805. Antigone, von Böckh u. a. Unsere zahlreichen Uebersetzer haben uns bereits an Fünffüfsler im iambischen Dialog (gelegentlich auch an bequemere Metra für die Melik) gewöhnt und hiedurch eine populare Form im Geiste des modernen Vortrags gewonnen, den Dichter sogar jedem mit dem Text weniger vertrauten Leser zugänglicher gemacht. Durch den Gebrauch des kürzeren iambischen Verses (worin schon Stolberg mit gewandtem
823 Ausdruck voranging) ist allerdings der Ton leichter geworden und eine gröfsere Verständlichkeit bewirkt, die der Absicht entspricht, durch Uebersetzungen den Schatz nationaler Litteratur und Ideenkreise zu bereichern. Indessen wird unter einer solchen Kürzung der schwere körnige Stil des Sophokles, der in einer schmuckreichen breiteren Form sich bewegte, wesentlich leiden und verflüchtigt werden, auch an seiner verschränkten Wortstellung und der eigenthümlichen Farbe des Ausdrucks nicht wenig einbüfsen; man wird alsdann mehr den Gehalt

eines dramatischen Gedichts als die hohe tragische Stimmung auffassen. Französische: im Theater von Brumoy, dann de Rochefort 1788. Engl. Tho. Franklin 1758. R. Potter 1788. Ital. Belloti 1813. Angelelli 1823. Einzeles von Girol. Giustiniano.

119. Leben und Poesie des Euripides.

a. Biographische Notiz.

1. Das Leben dieses Mannes ist seinem Wesen nach fragmentarisch, nur für einzele hervorstechende Punkte bekannt, daneben aber mit einer Fülle störender oder verdächtiger Züge durchflochten. Denn Euripides trat niemals aus der Stille seiner einsamen Studien in Kreise der Oeffentlichkeit, und gleichwohl erfuhr er das Mifsgeschick besonders durch den beifsenden Spott der Komiker als öffentliche Person karikirt zu werden. Er war der Sage nach am Tage der Schlacht von Salamis (Ol. 75, 1. 20 Boedr. 480.) auf dieser Insel geboren, wohin seine Familie sich geflüchtet hatte. Sein Vater Mnesarchus wird seltner genannt als die Mutter Klito, der die Zeitgenossen einen unehrsamen Beruf zum Vorwurf machen; ihr Vermögen war wie es scheint gering und stimmte wenig zur edlen Abstammung des Geschlechts. Euripides neigte wie es heifst in seiner Jugend zur Athletik; bald aber leiteten ihn Prodikos und überwiegend Anaxagoras in eine geistige Richtung, der er mit entschiedener Vorliebe für philosophisches Denken und für die disserirende Form der Darstellung treu blieb. Wider Erwarten und Herkommen nahm er zum Organ seiner Reflexion die tragische Poesie, und er hat unablässig vom 25. Lebensjahr (Ol. 81. trat er zuerst mit Dramen auf) bis zum Tode für die Bühne gedichtet, allmälich auch die neue Bahn des romantischen Dramas (als frühester Versuch ist uns Telephus Ol. 85, 2. bekannt) eröffnet. Er bedurfte keiner gewöhnlichen Ausdauer für sein schwieriges Werk: denn er unternahm es, ohne merklichen Erfolg und trotz des lebhaftesten Widerspruchs, sein Zeitalter in die Spekulation und die sittlichen Probleme der Gegenwart einzuführen, und aus dem verwirrenden Reichthum der geistigen Bewegung, die bald über alle Gebiete sich ergofs, eine Reihe 824

ernster Themen und Bedenken zu ziehen, die er mit entschiedener Opposition gegen antike Traditionen in ein poetisches Gewand kleidet. Wiewohl er nun einen harten Kampf mit der Ungunst seiner Bürger bestehen mufste, zumal da Sophokles durch seine vollkommene Kunst das Theater beherrschte, blieb er doch seinem kühnen Plan unwandelbar treu. Von aller Oeffentlichkeit und unmittelbaren Theilnahme an Staatsgeschäften abgewandt beschränkte sich Euripides auf den Verkehr mit Büchern und wenigen gleichgesinnten, welche die Polemik gegen das Antike theilten; er lebte der Hellenischen Welt entfremdet in der Einsamkeit seiner Studien und war längere Zeit seinem Volke weder bekannt noch zugänglich. Man begreift dafs ihm wenige Siege (wie es heifst, fünf) zufielen, desto häufiger nahm sein Publikum an mancherlei kecken Gedanken Anstofs und er hatte Mühe diesen Anfechtungen auf der Bühne genug zu thun, besonders aber nährte die scharfe, fast unversöhnliche Kritik der Komiker, welche diesen Dichter mehr als irgend einen anderen auf allen seinen gewagten Schritten und Irrungen begleitet, die Mifsstimmung wider ihn, und sie steigerten das natürliche Vorurtheil. Endlich aber eröffneten ihm die raschen Gänge der Ochlokratie eine freie Bahn, Hörer und Leser wurden aufmerksamer, die Sprüche seiner Moral kamen mit den von ihm angeregten Fragen des gesellschaftlichen Lebens in Umlauf, er gewann sogar einen bestimmenden Einflufs auf den Geschmack seiner Zeit, dem die Mehrzahl der Tragiker folgt und selbst Sophokles einiges einräumte; schon der Umfang der komischen Parodie läfst merken wieviele seiner schönsten oder paradoxen Verse noch vor dem Schlufs des Krieges im Gedächtnifs Athens haften mufsten. So wuchs zwar ungeachtet des heftigen Widerspruchs sein geistiger Einflufs, doch lag in jener schlimmen Zeit und in seiner vereinsamten Stellung manches, was den Euripides verstimmen und ihm Athen verleiden konnte. Denn auch seine Häuslichkeit wurde durch die Untreue zweier Frauen getrübt, der Choerile (unter deren drei Söhnen der jüngere Euripides, Tragiker und Erbe des väterlichen Nachlasses war), die er wegen Ehebruchs verstiefs, dann der Melito. Durch so manchen Druck bewogen

entschlofs er sich in vorgerücktem Alter (wol erst gegen Ende von Ol. 92.) einer Einladung des Königs Archelaus an den Macedonischen Hof zu folgen, nachdem er auch in Magnesia glänzend gefeiert war. Am Hofe widerfuhren ihm Ehren jeder Art; dort entstand mehr als eine Dichtung, die lokales Interesse (wie Archelaus und Bacchen) besafs und vielleicht 825 auch für die Bühne der Stadt Dion bestimmt war. Aber diesem Genufs eines heiteren Greisenalters war keine lange Dauer beschieden; Höflinge beneideten ihn und durch ihre Hinterlist von Jagdhunden tödtlich verwundet starb er Ol. 93, 3. (406.) im Alter von 74 Jahren. Der König liefs ihm in einer herrlichen Landschaft Macedoniens das würdigste Monument, die Athener aber ein Kenotaph errichten.

Von seiner Persönlichkeit ist soviel bekannt, dafs sein Wesen streng und fast herbe war; daran erinnern noch jetzt die besseren Büsten und sonstigen Abbildungen. Den Ruf der höchsten sittlichen Reinheit haben an ihm selbst die Komiker auch dann nicht angetastet, wenn sie dem Dichter Rollen ertheilen, die mit seinem düsteren Ernste lächerlich kontrastiren.

1. Ueber Leben, Studien und Dichtungen des Tragikers liefert eine zusammenhängende Darstellung nebst den erforderlichen Belegen des Verf. Artikel in der Hallischen Encyklopädie, worauf für manches Detail verwiesen werden darf. Einen völlig verschiedenen Weg hat als Lobredner des Dichters und als Verächter seiner Tadler aus alter und neuer Zeit eingeschlagen I. A. Hartung *Euripides restitutus sive scriptorum Eurip. ingeniique censura*, *Hamb.* 1843—44. II. wo des Euripides Gedanken über Philosophie, Kunst und was sonst zur Charakteristik gehört in Analysen der chronologisch gruppirten Dramen verwebt sind. Seine weiteren Apologien (namentlich diejenigen welche den Philologus II. 499. ff. zieren) machen in starker Uebertreibung den Euripides zum objektiven Darsteller der politischen und sittlichen Ochlokratie, an der er zeigen wollte „wie die Welt aus den Fugen sei"; denn er „negire nichts als die Vorurtheile und kämpfe gegen nichts als gegen die Leidenschaften". Biographische Notizen, zum Theil aus Philochorus *περὶ Εὐριπίδου* entnommen, bei Gellius XV, 20. und in den kleinen Vitae (in Westermanns *Biographi* p. 133. ff.) von Suidas, Thomas M., Moschopulus, ergänzt durch die von Elmsley hinter den Bacchae, die von Bloch in Friedem. *Miscell. crit.* I. 395—97. und die von Rossignol

1832. (Welcker Rhein. Mus. 1. 297. Herm. *Opusc.* V. 202. sq.) herausgegebenen. Geburtsjahr, Diog. II, 45. Plut. *Qu. Symp.* VIII, 1. p. 717. C. u. *Vitae;* 4 oder 5 Jahre höher unter Archon Philokrates die Parische Chronik, wofür nichts spricht. Von der ziemlich unschuldigen Angabe dafs er am Tage der Schlacht bei Salamis geboren wurde, reden einige wie von einer guten Griechischen Fabel; doch kann sie kaum dafür gelten, wenngleich die drei tragischen Meister etwas künstlich in derselben Epoche zusammengedrängt werden: nur ist Plutarch, indem er seinen Gewährsmann Timaeus in einer an Geburt und Tod des Euripides geknüpften Kombination misfsdeutet, in Irrthum verfallen, denn er hat das Todesjahr mit dem Todestag verwechselt. Ueber den Vater, der aus Boeotien eingewandert sei, erzählt eigenthümliches Nicol. Damasc. *ap. Stob. S.* 44, 41. Die Komiker wissen nichts davon, und doch haben sie den Sohn der λαχανόπωλις um die Wette mit den witzigsten Einfällen (intpp.
826 Arist. *Equ.* 19. *Ran.* 865. Piers. *in Moer.* p. 7.), vermuthlich auf Grund kleiner Geschichten, behelligt; dafs Euripides aber einer der edlen Familien angehörte, bezeugen die ausgezeichneten Quellen des Ath. X. p. 424. E. und des Suidas, auch deutet der Besitz einer gröfseren Büchersammlung auf Vermögen. Athletik, Gell. *Vita Elmsl. Euseb. P. E.* V, 33. Ein Gemälde von seiner Hand zeigte man in Megara, derselben *Vita* zufolge. Als Zuhörer des Anaxagoras (*fuerat enim auditor Anaxagorae* Cic. *Tusc.* IV, 14.) ist er allgemein anerkannt, Prodikos oder Protagoras nennen als seine Lehrer nur die gewöhnlichen *Vitae.* Erster dramatischer Versuch mit den *Peliades* Ol. 81, 1. nach *V. Elmsl.* πρῶτον δὲ ἐδίδαξε τὰς Πελιάδας, ὅτε καὶ τρίτος ἐγένετο: Ausdruck und Gedanken verrathen in den Fragmenten dieses Dramas schon eine völlige Reife. Seinen ersten Sieg rückt *Marm. Par.* in Ol. 84, 3. woraus Hartung p. 135. unglaubliches folgert. Wir selbst finden aus Didaskalien als früheste Data für Alkestis Ol. 85, 2. für Hippol. Ol. 87, 4. Was Gellius sagt, *tragoediam scribere natus annos duodeviginti adortus est*, läfst sich nur von dilettantischen Arbeiten verstehen; Hartung legt dieser Notiz einen vollen historischen Werth bei und betrachtet als ersten Versuch, der ins J. 466. fallen soll, den erhaltenen, von ihm für ächt und gut (*admirabilem dramatis structuram*, heifst es oder, *vere Euripideus hic dramatis exitus est*, *vere Euripidea subtilitas)* erklärten Rhesus. Sicherer ist die Erzählung Suid. Tho. ἐπὶ τραγῳδίαν δὲ ἐτράπη, τὸν Ἀναξαγόραν ἰδὼν ὑποστάντα κινδύνους δι' ἅπερ εἰςῆξε δόγματα, ein Anachronismus oder ein unrichtig kombinirtes Motiv. Siege: Varro *ap. Gell.* XVII, 4. — *cum quinque et septuaginta tragoedias scripserit*, *in quinque solis vicisse, cum eum saepe vincerent aliquot poetae ignavissimi*; noch genauer Suidas; ähnlich Aelian. *V. H.* II, 8. (vgl. Anm. zu §. 21, 1.)

und über die Thatsache Welcker Trag. p. 448. fg. Bergk *in Aristoph. fragm.* p. 904. Frauen des Euripides: *Vitae*, *Χοιρίλη* ist besser bewährt als *Χοιρίνη*. Von Digamie redet Gellius. Die Komiker wissen nur von einem Verhältnifs, in das sein gebildeter Sklave, der vorgebliche Mitarbeiter an Tragödien, Kephisophon sich einliefs: Arist. *Ran.* 971. 1073. 1445. 1489. *Vita Rossign.* Hieran grenzen noch erotische Anekdoten vom Sammler Hieronymus Rhod. *ap. Ath.* XIII. p. 557. E. 603. sq. Sogar Sophokles wird in dieses Feld gezogen. Ueber seine Beziehungen zu diesem Dichter s. Anm. zu §. 118, 1. p. 291. fg. Sophokles scheint wenn nicht ihm doch dem durch seinen Einflufs bestimmten Zeitgeschmack in seinen letzten Jahren sich gefügt zu haben, namentlich in der Oekonomie der Trachinierinnen und im Prolog derselben, ferner im *deus ex machina* des Philoktet. Von den Söhnen kommt nur der Dichter Euripides in Betracht; wahrscheinlicher heifst er *ἀδελφιδοῦς* bei Suidas gegen Schol. Arist. *Ran.* 67. cf. Böckh *Gr. tr. princ.* c. 18. Welcker p. 980. Aufenthalt in Macedonien: *V. Elmsl.* (wo es vorher heifst, *μετέστη δὲ ἐν Μαγνησίᾳ, καὶ προξενίᾳ ἐτιμήθη καὶ ἀτελείᾳ*) Suid. Dexippus *ap. Syncell.* p. 500. Anspielungen auf Macedonien *Bacch.* 407. sqq. 565. sqq. Verkehr zwischen Euripides und Agathon, Welcker p. 987. Auf diesen Zeitpunkt bezieht sich der erheblichste Stoff in den Briefen. Die Zeit der Reise kann nicht füglich vor die Thesmophoriazusen Ol. 92, 2. fallen. Das Motiv für die Reise zum Archelaus leitet Philodemus *de vitiis* X. 827
p. 20. *ed. Sauppe* vom Verdrufs des Dichters über seine schadenfrohen Mitbürger ab: *διὸ καί φασιν ἀχθόμενον αὐτὸν ἐπὶ τῷ σχεδὸν πάντας ἐπιχαίρειν πρὸς Ἀρχέλαον ἀπελθεῖν.* Allgemein Plut. *de exil.* p. 604. E. Ueber Archelaus den Gönner aller feinen Geister und Künstler s. Hartung II. p. 507. Todesweise: *Vitae*, cf. Aristot. *Politt.* V, 8, 13. Grabmal bei Arethusa, Lindenbr. *in Ammian.* XXVII, 4, 8. Wessel. *in Itin.* p. 605. Beschreibung Vitruv. VIII, 3, 16. Anekdote Plut. *Lyc.* 31. Epitaph von Thucydides oder Timotheus, Anth. Pal. VII, 45. Todesjahr (vor Aufführung der Frösche Ol. 93, 3.) sicher durch Diod. XIII, 103. Nach Eratosthenes war er 75 Jahr alt. Düsteres Wesen (*μισόγελως*, oder wie Suidas, *σκυθρωπὸς δὲ ἦν τὸ ἦθος καὶ ἀμειδὴς καὶ φεύγων τὰς συνουσίας*), gezeichnet von Alexander Aetolus *ap. Gell.* XV, 20. Majestätischer Ausdruck der Büste bei Visconti *Iconogr. gr.* I. *tab.* 5. Sitzende Statue der ehemaligen Villa Albani, jetzt in Paris: Winckelmann *Monum. ined.* num. 168. *Musée Napol.* II. 68. *Monum. du Musée* T. II. p. 68. Das Urbild dieser Typen mag die durch Lykurg beantragte Statue gewesen sein.

b. Bedeutung und Einflufs des Euripides.

2. Je bedeutender dieser Tragiker war, je tiefer er in der Bildung des Alterthums seit den Zeiten Alexanders wurzelt und je mehr er auf die Dramaturgie der neueren Völker eingewirkt hat, desto schwieriger ist er zu beurtheilen. Es wäre so verkehrt als unbillig, wollte man irgend einen antiken Mafsstab an ihn legen; vielmehr fordert eine so vielseitige Persönlichkeit, deren subjektives Gepräge mehrfach zur Anomalie neigt, eine durchaus individuelle Norm. Denn er steht an einem Scheideweg, wo der Uebergang von alterthümlicher Nationalität zur modernen Humanität anhebt und das religiöse Moment mächtiger wird als die Politik und das weltliche Leben; Euripides hat in einem welthistorischen Zeitpunkt der Hellenischen Geschichte, wo Altes mit Neuem rang und allmälich der Bruch unheilbar wurde, die Partei der geistigen Bewegung als ihr kühnster Wortführer freimüthig und in gröfster Oeffentlichkeit vertreten. Er ist Sprecher und zugleich Sittenmaler der Ochlokratie (p. 153.), seine Dichtung ihr ehrwürdigstes Denkmal; dennoch war er weder ein Spröfsling derselben noch ihr begünstigtes Organ, sondern schon in jenen Jahren ihr vorangeeilt, als der Staat einen strengen Zusammenhang in allen seinen Ordnungen besafs. Der Einflufs den er auf ein verwöhntes, durch Fülle der Genialität launenhaftes, in der alten Schule verzogenes Publikum (p. 119. fg.) trotz aller Ungunst so sicher errang, beruht daher eben darauf, dafs er den Sinn und das Werden einer Hellenischen Umwälzung klar begriff; was sein Volk in dunklen Vorgefühlen trug, wurde von ihm frühzeitig in eine Reihe von Einsichten und Konsequenzen gefafst, und die sich aufdrängenden Kontraste kamen durch ihn unter den vielfachsten Gesichtspunkten zur Erkenntnifs. Die star-
828 ken Bande welche sonst das Individuum mit dem Gemeinwesen verknüpften, waren seit den Tagen der Pöbelherrschaft gelockert, zwei Parteien traten im Streit des alten Besitzes mit den Ansprüchen der Mehrheit argwöhnisch und zuletzt feindselig einander entgegen, und da die Glieder des politischen Organismus sich lösten, so blieb dem einzelen volle Freiheit, auf den Trümmern des Naturstaats ein neues Ge-

bäude zu gründen. Dieses fieberhaft erregte, mit ungewöhnlichen Talenten gerüstete Geschlecht, unter dessen Füfsen aller substanzielle Boden wich, rief ein Gewirr aufdämmernder Probleme hervor, welche das Gemüth eines geistreichen und tiefblickenden Mannes beschäftigen konnten. Hiefür besafs niemand gröfseren Beruf als Euripides: vor ihm gelten nicht Vergangenheit und Tradition, sondern allein die Gegenwart mit den frischen Thatsachen des Bewufstseins und die Macht der moralischen Ueberzeugung; dann aber gehört er unter die in solchen Epochen seltnen Männer, welche sich unabhängig erhalten und doch das rechte fafsliche Wort für die Menge finden. Er war popular und zugleich abstrakt genug, um unangetastet in seiner Einsamkeit und idealen Welt mit Würde zu bestehen, und wenn er das Volk anzog, so wurde er doch von der Mehrzahl weder völlig verstanden noch durch ihre Meinungen berührt. Von Natur empfindsam und beschaulich war er zur Reflexion, namentlich zur anthropologischen Auffassung durch eine Schule geleitet worden, die zum bestimmenden Motiv die Intelligenz nahm. Nun kam ihm in seiner Zeit als rationales Prinzip die Subjektivität entgegen, und als der Rückhalt ihrer dunklen Gefühle die sittliche Berechtigung oder der unbedingte Werth des Gewissens, worin auf verschiedenen Wegen selbst Sokrates und die Sophisten zusammentrafen; hingegen trat die Ehrfurcht vor dem geschichtlichen Herkommen, in Politik, Religion und Kunst zurück und konnte für Euripides am wenigsten eine Schranke sein, der allen Voraussetzungen des antiken oder unmittelbaren, durch Naturgesetz befestigten Lebens, wo die Persönlichkeit in enge Grenzen eingeschlossen war, offen widersprach. Er steht in einem scharfen Gegensatz zum Glauben, Denken und Stil der Alten; er ist fern von der dämonischen Weltbetrachtung, von der idealen Schönheit und der hergebrachten Kunstregel, und kennt ebenso wenig die Plastik der dichterischen Darstellung. Wie wenig er mit seinen Vorgängern harmonirt, ahnt man aus seiner nicht verhehlten Polemik gegen Aeschylus; doch fehlt jede Beziehung auf Sophokles, wiewohl man an einer Eifersucht oder Spannung zwischen beiden (p. 291.) kaum zweifelt, aber er theilt mit

ihm nicht einmal einen stilistischen Grundsatz. Von ihm durfte man also weder Ebenmafs und Harmonie der Kräfte noch Hingebung an ein Positives fordern, dessen Elemente bereits zerfielen. An ihrer statt leitet ihn eine skeptische Kritik der durch die Ochlokratie verstreuten Trümmer: sein Auge ruht auf den Schattenseiten des Herzens und der Hellenischen Gesellschaft. Indem er daher die krankhaften Zustände der
829 Attischen Gesellschaft zergliedert, hat er zugleich den heifsen Konflikt des Gemeinwesens mit den Ansprüchen des Subjekts beleuchtet und das Geheimnifs der Leidenschaft enthüllt, er ist der erste Dramatiker und zugleich der erste Dichter unter Hellenen der in der innersten Welt des Menschen verweilt, der sein Gemüthsleben bis in den dunkelsten Hintergrund verfolgt, und die hieraus gezogenen Fragen und Zustände, frei von aller nationalen Farbe, gewissermafsen als Aufgabe der Menschheit zum Stoff der tragischen Bühne macht. Diese Seelengemälde der Wirklichkeit, deren Kraft schon in den pathologischen Interessen und im Feuer des Affekts, vielleicht noch mehr aber in den Forderungen der sittlichen Freiheit liegt, eröffneten eine neue Bahn, und haben selbst auf die Verfassung des modernen Dramas einen Einflufs ausgeübt, den entschiedensten aber auf das Alterthum früh und spät. Zwar ist sein poetischer Charakter eine seltsame Mischung von Vorzügen und Fehlern, und die Macht einer bequemen festgesetzten Technik hindert ihn oft an Gründlichkeit, aber jene Fehler waren zeitgemäfs, gestützt auf das Uebergewicht der Reflexion und auf glänzende Rhetorik, vor denen das antike Wesen zurückwich. Immerhin mochten seine Schwächen einen unerschöpflichen Stoff für geistreiche Kritik und Parodie bilden, und die berühmtesten Dichter der alten Komödie sind nicht müde geworden die Paradoxe, den Mangel an Abrundung und das Mifsverhältnifs zwischen Form und Gehalt mit schneidendem Witz und scharfem Urtheil aufzudecken, auch den kecken religiösen Neuerungen zu widerstreben, die von ihm auf das Theater gebracht wurden; inzwischen starb aber das alte Geschlecht aus, der Kampf wurde schwächer und die Neigung für Euripides, den Meister der Weisheit (σοφώτατος) und Spre-

cher des Fortschritts, gewann immer mehr Stimmen im jüngeren Publikum, da sogar Gegner wie Aristophanes wenigstens sein Talent der Darstellung anerkannten. Seine Tragödien wurden schon damals ebenso fleifsig gelesen als aufgeführt, beim Ende des Krieges waren sie Gemeingut der Attischen Bildung und wegen der Leichtigkeit der Form, woran man besonders die körnige Diktion, die fafsliche Phraseologie und die Fülle praktischer Sentenzen schätzte, verehrten ihn die nächsten Dramatiker als Autorität; man weifs dafs sie ihm ein emsiges Studium (p. 40. ff.) weihten und die Reize seines Sprachsystems in einer glatten rhetorischen Manier so gleichmäfsig kopirten, dafs die Mehrzahl der Tragiker als eine Schule des Euripides gelten darf. Einen anderen hervorstechenden Zug, den künstlichen auf Täuschung und Intrigue gebauten Plan, nahmen nicht nur dieselben 330
Tragiker von ihm, sondern auch die Dichter der neueren Komödie; diese Praxis hat den Pragmatismus auch in die Poesie geleitet und dort die Berechnungen der Moral einheimisch gemacht. Noch allgemeiner wurde die Tradition des Euripides in den zahlreichen Theatern der hellenisirenden Welt (p. 67.) befestigt; durch die Schauspielkunst die selbst vor Sophokles ihn begünstigte, gewann er eine bleibende Wirkung. Aus ihm zog lange Zeit die bildende Kunst, namentlich die Malerei, beliebte Motive für pathetische Scenen und leidenschaftliche Charaktere; kein Dichter lieferte den Vasenbildern so vielen dankbaren Stoff. Gleichzeitig nutzten ihn auch die Römer für ihre Schaubühnen, zuerst in einiger Abhängigkeit (wie Ennius), dann als freie Bearbeiter: seine Dramaturgie, Mythen und Sprüche mufsten ihnen schon um des reflektirenden Geistes willen zusagen. Endlich war Euripides ein vor vielen fleifsig gelesener und citirter Autor. Im ganzen Alterthum besafsen seine Stücke, deren Mehrzahl unter den gebildeten Klassen allgemein verbreitet war, den Werth eines praktischen Lesebuchs, und sie sicherten am längsten einen mittleren Grad von Kultur und sittlichem Interesse. Früher schon hatte Aristoteles (p. 188.) in ihnen die besten Normen für den Bühnenkünstler gefunden und sie zum Grunde gelegt, als er die Gesetze der tragischen

Dramaturgie in eine Theorie brachte; die Schulweisen und sogar die christlichen Leser erblickten beim Euripides als dem scenischen Philosophen (mehr noch als bei Sophokles p. 314.) einen reichen Stoff zum Nachdenken, sie bewundern seinen Geist, die reine Moral und den Reichthum an Maximen; zuletzt gilt er bei den Byzantinern, seitdem sie sich auf einen kleinen litterarischen Kreis beschränkten, unter den wenigen beliebten Autoren. In der modernen Welt hat er häufig den Platz gewechselt. Er war die Brücke zwischen dem alten und neueren Theater; lange galten seine besten Tragödien (oder die daraus abstrahirten Regeln der Aristotelischen Poetik) als Kanon, man befolgte den mechanischen Zuschnitt und das Pathos seiner Dramen, solange die scenische Dichtung in den Grenzen einer engen konvenzionellen Gesellschaft, in einem verwickelten Plan und in Künsten der Intrigue sich bewegte. Dieses günstige Vorurtheil verschwand aber immer mehr, je selbständiger die nationalen Bühnen auf der Bahn der Natur und der Charakterschilderung vorschritten; durch einen üblichen Umschlag trat statt der früheren Ueberschätzung eine mifsachtende kleinliche Kritik hervor, welche den Griechischen Tragiker im einzelen hier trefflich und meisterhaft dort flach und trivial nennt, im Ganzen für nichtig und unsittlich erklärt. Die Verachtung desselben wuchs bis in unsere Tage, wo niemand sie herber als Schlegel aussprach, sie wurde noch gesteigert durch das eifrige Studium der beiden antiken Tragiker; sie beruht aber auf keiner gründlichen und unbefangenen Kenntnifs.
831 Nur darin sind die verschiedensten Stimmen einig, dafs sie die Vielseitigkeit, den erfinderischen Geist, den Ideenreichthum und die Kraft des Euripides die Gemüther zu ergreifen in einem weiten Umfang anerkennen.

2. Eine gerechte Würdigung des Dichters ist seit kaum vierzig Jahren ernstlich versucht worden. Auf einzele hervorstechende Punkte ging zuerst Jacobs ein, Nachtr. zu Sulzer V. 2. p. 335. ff. Das dilettantische Urtheil unserer Vorgänger spricht etwa Niebuhr (Nachgelassene Schriften nichtphilolog. Inhalts p. 402.) aus: es hätten damals stehende Formen und Manieren sich gebildet, mit solchen, die er nicht ohne Gewandheit handhabte, wollte auch Euripides arbeiten und Tragiker sein, aber

er brachte nur elende Dinge hervor. Mit gröfster Strenge beurtheilt ihn nach dem Kanon der antiken Tragödie Schlegel in der 5. seiner Vorles. über dram. Kunst; nur gegen Racine setzt er ihn in ein günstiges Licht, *Comparaison entre la Phèdre de Racine et celle d'Euripide*, *P.* 1807. Dann Gruppe Ariadne p. 365. ff. Unsere Dichter, an ihrer Spitze Goethe (der ihn nur aus der Ferne kennt) und Tieck (letzterer bezeichnet ihn als den romantischen Tragiker des Alterthums), haben ihm zuerst sein Recht widerfahren lassen; nach ihnen ausführlich v. Raumer in s. Randglossen, Hist. Taschenb. Jahrg. 1841. Vorlesungen über d. alte Geschichte 2. Aufl. II. 472. ff. Es ist kein Zweifel dafs Euripides den reichsten Anlafs zum Tadel darbietet, wenn man Einzelheiten und nicht den vollständigen Ideenkreis ins Auge fafst und nach antikem Mafs eine Harmonie zwischen Kunst und Gehalt oder ein Kunstwerk von ihm fordert. In diesem Sinne hatte schon Aristophanes alle wesentlichen Punkte der Polemik gefunden, und was nur durch beifsenden Witz sich antasten liefs, mit scharfem Verstand in zahllosen, zum Theil glänzenden Parodien bis zur Vernichtung angegriffen, zuletzt sogar in den Fröschen einer konsequenten Kritik unterworfen. Er ist in seinem Recht, sobald er die Forderungen des reinen Geschmacks und der organischen Poesie gegen die Ketzereien des Euripides kehrt; und diese mehr uns als dem Gegner lehrreichen, fast mikroskopischen Beobachtungen sind es, welche die Neueren oft unbedingt bewundern. Vgl. E. Müller Gesch. der Theorie d. Kunst an mehreren Stellen des 1. Theils. Also durfte der Komiker denselben Mafsstab an die drei Meister anlegen, wir aber dürfen es nicht, da wir wissen dafs Euripides weder auf demselben Boden steht noch dieselben Interessen mit seinen Vorgängern theilt; oder, wie Raumer sich ausdrückt, dafs hier ein ungleichartiges zurückbleibt und in diesen drei grofsen Persönlichkeiten verschiedene Eigenschaften auftreten, die nicht unter einander mefsbar sind. Schon war die Zeit des Alten vorüber und erschöpft; der Komiker selbst vermag in den Fröschen, wo er die ganze Macht seiner Opposition zusammennahm, nichts positives weiter beizubringen als die Rückkehr zur Vergangenheit, zur antiken, von Aeschylus vertretenen Kunst; über diesen Standpunkt aber waren die Athener längst hinaus gegangen und sie glaubten schon dem Euripides, der je kräftiger er auf der ochlokratischen Bahn fortschritt und das Werden einer neuen Kultur als Nothwendigkeit aussprach, desto weniger den Lehren seiner Kritiker Gehör gab. Auch von ihren Parodien die frühzeitig ins Uebermafs verfielen und diesen Tragiker zum abgedroschenen Thema (Arist. *Vesp.* 61.) machten, zog er keinen Nutzen; sie waren nicht, wie man aus der unermüdlichen Verspottung gewisser Stücke wie Telephus

und Andromeda folgerte, gerade gegen die schwächsten gerichtet, sondern (worauf Welcker mehrmals hinweist) sie trafen entweder die beliebtesten oder die durch ihren romantischen Geist anstöfsigen. Zuletzt blieb kein ernstes Motiv mehr übrig, so dafs ein völlig persönlicher Zug den wesentlichen Stoff zu den Thesmophoriazusen hergeben durfte; mindestens merkt man daran die wachsende Berühmtheit des Euripides.

832 Einen Hauptpunkt hat indessen Aristophanes ergriffen, den wir an die Spitze der gesamten Charakteristik stellen müssen: Euripides ist Dichter und Organ der Ochlokratie. Nicht als ob er ganz objektiv den Thatbestand derselben oder ihre Krankheitgeschichte geliefert hätte, sondern die Thatsachen jener Revolution stehen hinter seiner Dichtung, deren Voraussetzungen und Motive daraus abstrahirt sind, und können gleichsam zwischen den Zeilen gelesen werden. Aristophanes aber war weder fähig noch gesonnen diesen faktischen Rückhalt anzuerkennen, vielmehr fafst er den Euripides als einen Mann der radikalen Bewegung in den *Nubes*, aber auch als Autorität des Pöbels, dafs ferner die Vielgeschäftigkeit und triviale Denkart der Massen in seiner Poesie sich abspiegele, dafs dort ihr Lager und Sammelplatz sei, sucht er vorzüglich in den *Ranae* darzuthun, freilich karikirt und in verschobener Fassung. Denn er gibt (wie 981—1001. 1076—1099.) ihm selber das Schuld, was in der Zeit geistesverwandtes umlief; die Attischen Zustände seien voll *ἐπυλλίων Εὐριπίδου Pac.* 536. Ein gleiches bemerkte Sophokles in einer edlen Form (p. 292.): Euripides dichte die gemeine Wirklichkeit. Dieser hat seinerseits ebenso begreiflich mit unverholener Abneigung gegen Aeschylus (p. 245.) als den idealsten Dichter eine Polemik gekehrt, wenngleich er gelegentlich manche Wendung von ihm entlehnt, und vieles aus den Persern in *Iph. T.* wiederkehrt (merkwürdig das umgearbeitete Fragment der Danaiden in *fr. inc.* 3b.), häufig aber läfst er merken dafs er seine ideologe Breite nicht verträgt (*Phoen.* 758. *Suppl.* 846. sqq. die Kontroverse *El.* 524. sqq. gegen den Anagnorismus in *Cho.*); und der verächtliche Tadel in *Nub.* 1371. beweist ebenso gut als die Zusammenstellung beider Gegner in den *Ranae* wie klar diese Differenz erkannt wurde. Hingegen berührt er sich nirgend mit Sophokles: er wirft auf den mächtigen Nebenbuhler keinen Seitenblick, und ihm (was viel sagen will) verdankt er nichts; auch mufs die Verschiedenheit beider Männer grofs genug gewesen sein, wenn man bedenkt dafs der durchgreifende Wechsel der Dinge nach Perikles, welcher den Euripides niemals zur Ruhe kommen liefs, den Sophokles nirgend stört und ihn zu keinem neuen Gesichtspunkt auffordert. Mit Recht er-

warb sich also Euripides durch diesen kräftigen Drang zur Reflexion und die Anregung zum Nachdenken über ernste Fragen die Bewunderung der Zeitgenossen und der nächsten Jahrhunderte. Zwar hören wir von heftigen Kollisionen, in die er mit seinem Publikum wegen paradoxer Moral oder dreister Abweichungen vom Volksglauben gerieth: Melanippe fr. 1. Dan. fr. 13. Seneca *Ep.* 115. Plut. *de aud. poett.* p. 19. E. und besonders schwer wog das Bollwerk der Kasuistik Hipp. 612. cf. Aristot. *Rhet.* III, 15, 8. Aber er wufste sich augenblicklich mit seinen Zuhörern abzufinden, auch sonst liefs er sich zu ihnen herab (ὅλος ἐστὶ τοῦ θεάτρου ὁ Εὐρ. *Schol. Tro.* 1. und ähnliches in p. 859.) und erlangte frühzeitig jenen Ruhm der Weisheit, der weiterhin allgemeiner anerkannt war. Schon damals hiefs er (Arist. *Nub.* 1382.) σοφώτατος bei der Jugend, und er wird seitdem gepriesen ὁ οὐδενὸς ἧττον σοφὸς τῶν ποιητῶν (Aeschines *c. Tim.* 151.), σκηνικὸς φιλόσοφος, ὁ ἐπὶ σκηνῆς φιλόσοφος: Spanh. *in Arist. Ran.* 789. Fabric. *in Sext. adv. Math.* I, 288. Wie vertraut Athen schon um die Zeiten des Sicilischen Feldzugs mit seinen Tragödien war, sieht man aus der bekannten Geschichte Plut. *Nic.* 29. und wie die gebildetsten Männer ihn im Gedächtnifs trugen, aus Diod. XIII, 97. Daher der Eindruck einzeler Reminiscenzen, den wir kaum begreifen, Plut. *Lysand.* 15. Dann die leidenschaftliche Neigung der jüngeren Komödie, ὁ κατάχρυσος Εὐριπίδης Diphilus *ap. Ath.* X. p. 422. B. und die Hyperbel des Philemon p. 410. Zuletzt erwuchs ein Modefieber, das mehrfachen Anlafs zum komischen Thema Φιλευριπίδης (Meineke *Com.* I. p. 341. charakteristisch Axionicus *ap. Ath.* IV. p. 175. B.) gab; der Gipfel liegt in der witzig vorgetragenen Abderitischen Geschichte bei Lucian *conscr. hist.* 1. Alexander der Grofse las ihn fleifsig und zog wie die meisten seiner Umgebung aus dem Tragiker in jedem Zeitpunkt *dicta probantia* (Plut. *Alex.* 8. 51. 53.), und noch weiter ging der Philosoph Chrysipp, der mit 833
Euripides wie seinem Hauseigenthum anthologisch (Valck. *Diatr.* p. 29.) verfuhr. Daher sagte Quintus Cicero in der Briefsammlung seines Bruders *Epp.* XVI, 8. — *inquit Euripides. cui tu quantum credas nescio: ego certe singulos eius versus singula testimonia puto.* Dieser Gesichtspunkt wurde zuerst mit Anerkennung ausgesprochen von Plato *Rep.* VIII. p. 568. A. ἥ τε τραγῳδία ὅλως σοφὸν δοκεῖ εἶναι καὶ ὁ Εὐριπίδης διαφέρων ἐν αὐτῇ: weiterhin ist derselbe für die Lektüre der gebildetsten Autoren, vor allen des Plutarch, und der Sammler von Florilegien, denen wir viele der schätzbarsten Bruchstücke verdanken, Orion, Stobaeus, Maximus, Ioh. Damascenus, normal geworden. Ein billiges Lob ertheilt ihm Dio Chrys. *Or.* 18. p. 477. Unter diesen Studien finden ihren Platz auch die aus Euripides musivisch gekittete geistliche Travestie, Χριστὸς Πάσχων angeblich

des Gregorius Naz., eines der ältesten und wichtigsten Hülfsmittel zur diplomatischen Kritik, und die profanen Humoresken bei Lucian: oben p. 73. fg. Reproduktion durch bildende Kunst: berühmt die Gruppe des Farnesischen Stieres nach der Antiope (Heyne Antiq. Aufs. II. p. 206. ff.), Gemälde des Timomachus u. a. aus der Medea gezogen (Böttiger *de Medea E. cum priscae artis operibus comparata* 3 Progr. Weimar 1802—3. u. in s. *Opuscula*), vollends die Menge der Vasenbilder, wovon im allgemeinen O. Jahn Telephos p. 13.

c. Studien des Euripides.

3. Euripides war der erste klassische Dichter welcher von der Welt abgeschieden und in eigenthümlicher Denkart abgeschlossen mehr durch abstrakte Tendenzen sich bestimmen liefs als aus einem reinen poetischen Beruf wirkte. Sein Wesen verräth den einsamen reflektirenden Denker, und schon in dieser Hinsicht hat er keine Gemeinschaft mit den älteren Attikern. Vor ihm war niemand der von der Politik sich fern hielt, der die philosophische Forschung zum Lebensziel erwählt oder die Schuldogmen in dichterische Hüllen eingekleidet hätte, noch weniger zog ein Dichter aus den Werkstätten der Redekünstler seinen Stil, da sonst die Form als unmittelbarste Frucht aus der Redegattung und dem Genie hervorging. Diese Merkmale lassen einen Vorläufer des Modernen und besonders ein Vorwalten des theoretischen Lebens ahnen; von ihnen mufs alle Charakteristik des Tragikers ausgehen.

1. Mit Politik hat Euripides in gewissem Sinne niemals sich beschäftigt. Keiner bezeugt dafs er ein Amt verwaltete, dafs er in einem Akt des öffentlichen Lebens erschien; man wufste vielmehr dafs er am liebsten zurückgezogen und ver-
834 graben unter Bücher in seinem Hause weile, denn er macht selber (der erste Privatmann der eine ansehnliche Bibliothek sammelte) kein Hehl aus Studien und Nachtwachen, die von ihm den höchsten Problemen gewidmet wurden. Ihn traf deshalb der im alten Athen schwere Vorwurf eines unpolitischen Wandels (ἀργία): und doch wenn er unter den Segnungen des Friedens in stetem Verkehr mit den Musen und Chariten zu altern wünscht, war er niemals gleichgültig gegen die Leiden und Kämpfe seiner Vaterstadt. Die Launen

und die Widersprüche des Volks, die Frechheit seiner Regenten, die Täuschungen der ihnen dienstbaren Parteigenossen in weltlichen und heiligen Dingen werden von ihm scharf gerügt; aber auch den politischen Unternehmungen Athens, worin die Feindschaft Spartas und die Verträge mit Argos ein hervorstechendes Moment waren, folgt er mit warmer Theilnahme, welche jeden analogen Mythos bestimmt und ihn veranlafst die Wendungen desselben oft pragmatischer als billig zu berechnen. Kein Tragiker hat einen gröfseren Reichthum an symbolischen Charakterzügen und an historischen Anspielungen (p. 171.) in seine Dramen verflochten und fast auf der Oberfläche verstreut, auch mag kein anderer den patriotischen Interessen oder der Attischen Eitelkeit einen breiteren Spielraum (wie im Erechtheus und in Abschnitten der Flehenden, Herakliden u. a.) vergönnt haben.

1. Das unpolitische Treiben des Dichters, das er als ein müfsiges Spiel mit Subtilitäten fafst, verdammt nachdrücklich Arist. *Ran*. 1512. ff. neben dem nicht verhehlten Vorwurf der ἀργία, gegen den *Med*. 296. ff. in eigenthümlichen, oft mifsverstandenen Worten eine Apologie ist, vgl. Anm. zu §. 71, 3. Noch bestimmter geht hierauf das von Plato im Gorgias ironisch gegen die Politiker gerichtete Zwiegespräch aus der Antiope (Valck. *Diatr*. c. 7. 8.), das schönste Denkmal einer dem stillen musischen Beruf geweihten Humanität, wo der Prozefs zwischen dem privilegirten staatsmännischen Leben oder den materiellen Interessen und der durch Vorurtheil, selbst durch Furcht vor der Intelligenz gefährdeten Philosophie, dem ἥσυχος βίος der Meditation, so beredt als scharfsinnig verhandelt wird. Im Widerspruch mit der bisherigen Tradition räth er Männer von sittlicher Tüchtigkeit und wer sonst durch gutes Wort das Uebel aus Hellas entfernt statt der Sieger in öffentlichen Spielen zu ehren, Autolyci fr. 1. Den Stubenhocker zeichnet die witzige Scene der Acharner (v. 370. ff.), auch verspottet der Komiker (*Ran*. 953. 1429.) seinen Büchervorrath, aus dem jener den Saft von Sentenzen und geschwätzigen Disputationen destillirte; seines Bücherstudiums und der philosophischen Lukubrationen gedenkt er selbst *Alc*. 962. *Iph. A*. 798. *Erechth. fr*. 6. und in der von Aristophanes geistreich parodirten Stelle *Hipp*. 375. Man sieht daraus dafs er auch die Schriften der Orphiker las, denen er abgeneigt war, *Valck. in Hipp*. 952. Vgl. Th. I. p. 65. Unter den frühesten Büchersammlern steht er Ath. *Epit*. I. p. 3. Wir sehen dafs er aufser anderem Heraklits Werk besafs, Diog. II,

835 22. Klassisch ist sein Wahlspruch *Herc.* 673. οὐ παύσομαι τὰς Χάριτας Μούσαις συγκαταμιγνὺς ἡδίσταν συζυγίαν. μὴ ζῴην μετ' ἀμουσίας. Von den politischen Anspielungen Le Beau *Mém. de l'Acad. d. Inscr. T.* 35. nebst den p. 188. genannten. Aeufserungen über die Fäulnifs der Ochlokratie, besonders ihr Geschwätz, bei Valck. *Diatr.* c. 23. und die Stellen unten p. 846. Ueber den Werth der gemäfsigten Demokratie und des tüchtigen Mittelstandes *Suppl.* 240. sqq. *Aeoli fr.* 2. *Eurysth. fr.* 6. *Plisthen. fr.* 2. Ein politischer Grundgedanke verknüpft besonders *Suppl. Androm. Heracl.* Das Symbol des egoistischen Spartaners mufs Menelaus als halbe Karikatur übernehmen. Manche Anspielung wurde verschieden in anderen Zeitpunkten herausgehört und angewandt: ein Beleg *Palamedes.* Das Lob des Vaterlandes, welches man über alles ehren solle, klingt in den Worten *Dictys fr.* 13. 14. (von Nauck richtig verbunden *fr.* 349.) keineswegs nach einem Stubenhocker. Auch rühmt ihn als patriotischen Dichter Lykurgus mit Wärme, namentlich wegen des *Erechtheus*, p. 160. διὸ καὶ δικαίως ἄν τις Εὐριπίδην ἐπαινέσειεν, ὅτι τά τε ἄλλα ὢν ἀγαθὸς ποιητὴς καὶ τοῦτον τὸν μῦθον προείλετο ποιῆσαι κτλ.

2. Diesem Stilleben und Hange zur Theorie entsprach nichts so gründlich als die Spekulation und philosophische Bildung. Euripides war, wie man aus einzelen Spuren muthmafsen darf, mit den Ansichten mehrerer bedeutender Denker, namentlich des Heraklit vertraut, auch ist sein inniger Umgang mit Sokrates nicht zu bezweifeln; aber kein Philosoph hatte seinen Geist so mächtig ergriffen und zur ernsten Forschung angeregt als Anaxagoras, von dem schon Perikles zugleich mit der Kenntnifs überirdischer Dinge die Weihe zum grofsartigen Charakter empfing. Auch der Dichter fühlte sich jenem Denker vielfach verwandt, er nahm seine Weisheit mit Begeisterung auf und fand in seiner Persönlichkeit ein Vorbild für sittliche Stärke; beide Männer glichen einander in sittlicher Strenge, beide waren erhaben über Politik und Vorurtheile der Welt, über Popularität und den Glauben ihrer Zeit: um so fester verknüpfte sie das Band einer Philosophie, welche geächtet und schüchtern ihr Geheimnifs vor dem argwöhnischen Volke bewahren mufste. Dem Anaxagoras verdankt nun Euripides nicht blofs eine positive Summe der Naturphilosophie und den ersten Anstofs zur religiösen Skepsis, sondern auch den stets re-

gen Sinn für die Ordnungen der intellektuellen Welt; diese
freien Gesichtspunkte nährten wol in ihm auch den Trieb, über
die Fülle der Empirie nachzudenken und in die letzten Gründe
der menschlichen Gesellschaft einzudringen. Dieses ernste Stre-
ben erhob ihn und steigerte das Bewufstsein innerer Würde,
welches noch seine schwächeren Dichtungen begleitet. Er führte
zuerst (p. 172.) ins Attische Drama philosophische Gedanken
ein und bestimmte die Wahl seiner Themen durch ein spe-
kulatives Motiv, er wagte sogar den Athenern eine Reihe
von Schulsätzen in faſslicher Form mit weltmännischer Ge- 836
wandheit vorzutragen. Eben die reizende Kunst mit der er
ihnen ein Interesse verleiht und Dogmen in poetische Moral
verflicht, hat der letzteren die weiteste Verbreitung im Alter-
thum erworben, und indem er auf die Bildung eines zahllo-
sen Kreises von Lesern einwirkte, zwischen der Dichtung und
Spekulation aber ohne jede methodische Fassung vermittelt. In
dieser so berechneten Mischung bemerkt man daher ein zwei-
faches Element, ein physikalisches neben dem überwiegend
ethischen Bestand, oder einen aus Anaxagoras hergeleiteten
Boden, über dem ein idealistischer Ausbau sich unabhängig er-
hebt. Dem Meister gehören die naturphilosophischen Grund-
lagen in einer Auswahl kosmogonischer Ansichten: über ele-
mentare Formen der Dinge, die Bildung aller aus zwei Prin-
zipien, Himmel (αἰθήρ, Ζεύς) und Erde, geschaffenen Orga-
nismen und was sonst von physischen Problemen daraus
flieſst, das Werden der Seele, die der individuellen Fort-
dauer entbehrt, über den Werth der Sinnenwelt dem ver-
hüllten Jenseit gegenüber, zuletzt das Verhältniſs der Mate-
rie zum denkenden Geiste. Dann betrat Euripides einen
langen und verschlungenen Weg, indem er auf dem ethischen
Gebiet, seinem eigenen Genius überlassen, aus den chaoti-
schen Erscheinungen der Zeit an ein äuſserstes Ziel des sitt-
lichen Lebens zu dringen suchte. Nun hat er zwar dieses
Ziel sowenig als eine sichere Methode der Forschung ge-
funden, und in den Ordnungen der sittlichen Welt ist ihm
stets ein ungelöster Miſston geblieben, denn er vermochte
weder als Dichter noch als Denker wie Sokrates die Thatsa-
chen des Bewuſstseins an einen begrifflichen Rückhalt des Er-

kennens zu knüpfen; aber eine Menge der wichtigsten Fragen, die sich an die Zerbröckelung der antiken Lebenszustände in der Ochlokratie unmittelbar hefteten, und besonders die Freiheit des menschlichen Willens im Widerspruch mit dem inneren Sittengesetz, den Werth Hellenischer Institutionen und die Mängel der bürgerlichen Gesellschaft berührten, kam durch ihn zuerst in Umlauf, und ein so grofser Ideenreichthum gewann ihnen ein bleibendes Interesse.

2. Auf die früheren Naturphilosophen und ihre Irrwege (*μετεωρολόγων σκολιὰς ἀπάτας*) geht *fr. inc.* 158. Ein näheres Interesse nahm er wol am Heraklit, mit dem er in der Ansicht über die Trübsal des Lebens und in der Antinomie des Lebens und Sterbens zusammentrifft, Valck. *in Ph.* 1168. An letzteres erinnert vor allen der berühmte, von Aristophanes paro-
837 dirte, von Plato bewunderte und oft variirte Spruch *Polyid. fr.* 7. (verwässert in den Ueberresten eines Dialogs *Phrixi fr.* 14.) *Τίς δ' οἶδεν εἰ τὸ ζῆν μέν ἐστι κατθανεῖν, Τὸ κατθανεῖν δὲ ζῆν κάτω νομίζεται;* cf. Heind. *in Pl. Gorg.* 104. Was man sonst von Anklängen an Xenophanes (Ath. X. p. 413. extr. Brandis *Comm. Eleat.* p. 67.) und andere Denker erwähnt ist schwach.

Anaxagoras ist als Lehrer des Dichters allgemein anerkannt (Cic. *Tusc.* IV, 14. Vitruv. *praef.* VIII.), und den moralischen Einflufs des weisen Mannes hat dieser trefflich verewigt *Alc.* 903. *Thesei fr.* 4. Aus ihm ist das Ideal des Weisen gezogen, den er überall ohne Rücksicht auf Nationalität verehrt, wenn er ihn auch niemals mit Augen sähe, *fr.* 894. ed. Nauck. Seine physiologischen Sätze hat aus Eur. gesammelt Valck. *Diatr.* p. 34—57. Ihre Spitze läuft in die Apotheose der menschlichen Seele aus, *τὸν νοῦν ἡμῶν ἑκάστου εἶναι θεόν*, Valck. p. 238. oder in die Identität des göttlichen und menschlichen Geistes, woher der mifsverstandene Ausspruch *Tro.* 886. *Ζεύς, εἴτ' ἀνάγκη φύσεος εἴτε νοῦς βροτῶν*: ferner die Differenz zwischen dem materiellen Gebiet, das in einem steten Wechsel und Uebergang der Formen schwankt, und dem geistigen, auf dem nichts wahrhaft untergeht (*Chrysippi fr.* 6.), aber die Menschen haften an dieser Sinnenwelt aus Unkunde des Jenseits, *Hipp.* 191—97. *Phoenic. fr.* 9. Gleichwohl läfst er das gegenwärtige Leben auch in seiner mühseligen Gestalt nicht durchaus fallen (*Meleag. fr.* 19. Valck. p. 140. sq.), weil er an keine persönliche Fortdauer glaubt, *Hel.* 1023. Die höchsten Aufgaben und Interessen die sich aus der Anaxagorischen Philosophie entwickelten, den Trieb zur Forschung, den religiösen Sinn der von allem bösen Gelüst abgewandt in die ewigen Weltordnungen, ihren Plan

und ihre Gesetze sich vertieft, das Verlangen über den Quell der Uebel und über wahre Gottesverehrung erleuchtet zu werden, zeichnen *fr. inc.* 153. 155. 158. Man mufs hier bedenken wie ängstlich und im Winkel (Plut. *Nic.* 23.) diese Naturphilosophie gehütet wurde, wie erbittert das Volk gegen ihre Ketzereien war, welche die religiösen Begriffe durch Allegorie und etymologischen Pragmatismus verflüchtigten und auf Symbole eines physikalischen Prozesses herabsetzten, dafs die Philosophen nothwendig in den Ruf von Atheisten (wie schon Plato *Legg.* XII. p. 967. bemerkt) kamen: alsdann wird man höchlich die Nachsicht bewundern, die dem Euripides widerfuhr. Indessen verfuhr er selbst mit einiger Klugheit; denn wiewohl er dem Publikum keinen Schulsatz erliefs, so traten doch solche Paradoxa stets episodisch in den Hintergrund, vollends aber werden sie durch ein Uebergewicht der Moral verhüllt. Manches Stück mufs von moralischen Diatriben gestrotzt haben, keines mehr als Erechtheus, wenn man aus den beiden langen Fragmenten einen Schlufs ziehen soll. Mit Bezug darauf hiefs es von ihm (*Rhett.* T. VI. p. 318.), ὁ τὸ θέατρον πληρώσας ἡδονῆς. Blütenlese seiner Sentenzen: Mich. Neander *Aristologia Euripidea*, Basel 1559. Vieles in H. Grotius *Excerpta ex tragoediis et com. Graecis*, *Par.* 1626. 4. Diss. v. Wideburg *de philosophia E. morali*, *Helmst.* 1806. Vielleicht das erste Summarium im Sinn einer Aristologie machte Heraclides Ponticus, auf den man mit Wahrscheinlichkeit das Wort des Antiphanes (Meineke *Com.* III. p. 60.) bezieht, ὁ τὰ κεφάλαια συγγράφων Εὐριπίδῃ, denn an ὑποθέσεις in der Art der Aristophanischen mit Schneidewin zu denken ist unstatthaft. Vgl. Th. I. p. 87.

Darstellungen der Philosophie, namentlich der religiösen Lehren des Euripides: ein gar schwankender Anfang Fr. Bouterwek *de philosophia Euripidea* (1817.), *Comm. Soc. Gott. rec. Vol.* IV. Diss. v. Schneither, Groning. 1828. Hasse, Halle 1833. ausgeführt im Magdeb. Progr. 1843. zuletzt Nägelsbach Nachhomerische Theologie p. 438. ff.

Zuletzt die Frage, wieweit Sokrates mit Euripides in gei- 838
stigem Verkehr stand und auf ihn einwirkte. Der Umgang beider galt für eine Thatsache, deren sich die Komiker bemächtigten, und Sokrates hiefs ihnen selbst ein Mitarbeiter des Tragikers. Als Geistesverwandte bezeichnet sie vor anderen Aristophanes in *Ran.* 1512. und im ganzen Bau der *Nubes*, wo mit künstlerischem Geist aus beiden Individuen (Sokrates dem praktischen Sprecher, Euripides dem Vertreter des Dogmas und der Theorie) das Bild einer schlimmen Afterweisheit geformt wird. Sonst gehört hieher die verworrene Kompilation des Diog. II, 18. (vergl. Welcker Gr. Trag. p. 454. fg.) der auch die zwei vielbesprochenen Trimeter angeblich aus des Aristophanes

Wolken liefert, Εὐριπίδης δ' ὁ τὰς τραγῳδίας ποιῶν Τὰς περιλαλούσας οὗτός ἐστι τὰς σοφάς: ihren Ursprung hat am glaublichsten Dindorf *de fragm. Arist.* p. 22. sq. divinirt, mit dem Hermann *praef. Nub. ed. alt.* p. 19. im wesentlichen zusammentrifft. Euripides lieh ihm den Heraklit, Sokrates besuchte das Theater in den seltnen Fällen, wenn sein Freund ein neues Stück gab oder im Piraeeus spielen liefs, was Aelian *V. H.* II, 13. so motivirt, δηλονότι διά τε τὴν σοφίαν αὐτοῦ καὶ τὴν ἐν τοῖς μέτροις ἀρετήν. Er äufserte besonderes Wohlgefallen namentlich an den drei ersten Versen des Orestes, Cic. *Tusc.* IV, 29. In allgemeinen Worten Ps. Dionys. *A. Rhet.* 9, 11. Die Kirchenväter mochten den Tragiker immerhin aller Chronologie zum Trotz einen Schüler des Sokrates nennen; Lessing ging aber Dramat. I. 49. noch einen Schritt weiter: durch jenen Verkehr sei Euripides tragischer als andere Tragiker geworden, weil er den Menschen erkennen und die Wege der Natur beobachten lernte. Hiegegen reicht es hin zu bemerken: Euripides besafs weder Methode, d. h. konsequentes Denken in Ethik und Philosophie der Religion, noch einen positiven Grund und Rückhalt auf diesen Gebieten gleich Sokrates; letzterem blieben dagegen alle physikalischen Prinzipien fremd. Die Berührung zwischen beiden mochte daher nicht über allgemeine Sympathien hinaus gehen.

4. In seiner Ethik begann der Dichter mit der Reflexion über Natur und Naturzustände. Hiezu gab ihm die Zeit einen nahen Anlafs, als er den Naturstaat zerfallen sah; die Physik seines Lehrers enthielt einen wissenschaftlichen Anstofs und bewog ihn ein festes Gesetz, Analogien und Gegensätze der Phaenomene zu beachten; der lebendigste Trieb und Beruf lag aber in seiner an modernes Wesen streifenden Empfindsamkeit, denn er fand wie kein anderer Grieche ein gemüthliches Wohlgefallen an Erscheinungen der Natur und ihren idyllischen Situationen, da die Seligkeit des Naturlebens vor seinen Augen unterging. Euripides unterschied zuerst die sinnliche Natur vom Menschen, je schärfer der Bruch zwischen beiden heraustrat; wenn er aber auch
839 die Gesellschaft höher stellt, so bemerkt er doch auf beiden Seiten einerlei Wechsel und einerlei Ordnung. Nun war die Ochlokratie, welche das Mafs seines Denkens und poetischen Wirkens bestimmt, nicht geeignet seinen Ansprüchen eine Norm und regelrechte Bahn der sittlichen Welt zu of-

fenbaren. Vieles widerstrebt seinen Ansichten und erregt ihm eine verneinende Kritik der Sitten; auch wurde sein schwermüthiger Sinn von manchen Instituten verletzt, welche mit der Plastik und sinnlichen Heiterkeit der Nation innig zusammenhingen. Seine wissenschaftliche Beobachtung erstreckt sich immer auf das Feld der empirischen Psychologie, und er zog daraus Fragen und Resultate für die pathologische Behandlung der Tragödie. Doch indem er weiter und tiefer ging, den inneren Streit des geistigen Lebens und seine Verderbnifs überdachte, das Recht des Gewissens und den Sieg der leidenschaftlichen Subjektivität über das politische Gesetz zu Herzen nahm und die Konsequenzen als Thatsachen anerkennt, verfolgt ihn ein unauflöslicher Zweifel, ob diese Willkür und das Uebergewicht des natürlichen Rechts unter der Herrschaft eines göttlichen Prinzips stehe. Die Zeitgeschichte, das Abbild einer gleichsam von Ebbe und Flut getragenen Welt, schien einer höheren Ordnung zu widersprechen; er selbst hatte durch Auflösung der Götter und ihrer Mythen in Abstraktionen, in die dürren physikalischen Begriffe des Anaxagorischen Systems, sich die Schwierigkeit noch vergröfsert, indem er leere Räume behielt. Er strich das Schicksal, das im Lauf der Ochlokratie untergegangen war, und mit ihm die plastischen Ideale, welche sich unmittelbar an den Themen und Charakteren der alten Tragödie abprägten; an ihre Stelle traten ihm die Forderungen des moralischen Bewufstseins, und er verglich den abstrakten sittlichen Gedanken mit der historischen Wirklichkeit. Seine Dramen sind daher Aktenstücke der reinsten wenn auch nicht klarsten religiösen Stimmung, und überraschen durch einen Reichthum der edelsten Sentenzen und Gefühle; vor allen leuchtet der Satz, dafs eine still und langsam auf unerforschlichen Wegen, durch Zeus als ihren Vermittler wirkende Gerechtigkeit allen menschlichen Dingen, in deren Gang der Wille des einzelen eingreift, ein gebührendes Ziel setzt und auf eine Mittelstrafse hinlenkt, wo die Macht des Guten überwiege; doch mangelt ihm der Begriff einer Vorsehung. 840
Immer bewundern und ehren wir die Standhaftigkeit seiner Ueberzeugungen, welche mitten in aller Unruhe des suchen-

den Gemüths beharren. Diese auf den Trümmern des Götterthums entwickelte Kombination kann als die selbständigste Verarbeitung der Anaxagorischen Philosophie betrachtet werden.

4. Wie dieser Dichter die Kontraste faſst, welche die Vergleichung zwischen Natur und sittlichem Leben (sie ist dem Euripides ganz eigenthümlich, Th. I. p. 135.) darbietet, erhellt aus den Hauptstellen *Phoen.* 546. sqq. *Herc.* 102. (coll. *Ino fr.* 18. *Danae fr.* 3. 4.) *Philoct. fr.* 10. *Hecub.* 592. sqq. Malerisch ist die Darstellung der Naturmacht in der Liebe *fr. inc.* 3.[b] Wesentlich treten folgende Gedanken hervor: die Naturkörper folgen allgemeinen Gesetzen und ihre Bahn ist unverrückbar, die Natur durchläuft einen steten aber an gesetzliches Maſs gebundenen Wechsel, während der Mensch die Ordnungen, die er aus der Natur weiſs, auf sittlichem Boden vergiſst, und er dessen Leib sterblich ist maſslose Leidenschaften (*ἀθάνατον ὀργὴν*) hegen will und schwer begreift, wie wenig er als sterbliches Wesen einen Bestand in seinen Schicksalen erwarten darf. Solche Kombinationen, wo physisches und menschliches Leben mit einander kontrastiren, parodirt witzig Aristoph. *Nub.* 1292. Uebrigens war die Begeisterung für schöne Natur beim Tragiker nur Sache des Verstandes und der Reflexion, wie man aus dem Mangel an poetischen Bildern erkennt; auch entschädigt ihn kein Naturgenuſs für die Familie, *Dan. fr.* 3. Die Fragen die er sich auf ethischem Gebiete stellt, sind bündig angedeutet *Hipp.* 375. *ἤδη ποτ᾽ ἄλλως νυκτὸς ἐν μακρῷ χρόνῳ | θνητῶν ἐφρόντισ᾽ ᾗ διέφθαρται βίος*, und *fr. inc.* 155. *Πέμψον μὲν φῶς ψυχᾶς ἀνδρῶν | τοῖς βουλομένοις ἄθλους προμαθεῖν, | πόθεν ἔβλαστον, τίς ῥίζα κακῶν, | τίνα δεῖ μακάρων ἐκθυσαμένους | εὑρεῖν μόχθων ἀνάπαυλαν.* Er sah nun bald daſs alles am subjektiven Urtheil hange: woher das praktische Wort *Belleroph. fr.* 28. *Τοῖς πράγμασιν γὰρ οὐχὶ θυμοῦσθαι χρεών· | μέλει γὰρ αὐτοῖς οὐδέν· ἀλλ᾽ οὑντυγχάνων | τὰ πράγματ᾽ ὀρθῶς ἢν τιθῇ, πράσσει καλῶς.* Aehnlich drückt diesen Gedanken ein Bruchstück aus, das man ungeachtet des Stils und des Vermerks *Εὐριπίδου* bei Stobaeus unter die Fragmente des Aeschylus (369. bei Herm. 315.) aufgenommen hat: *Ἀνδρῶν γάρ ἐστιν ἐνδίκων τε καὶ σοφῶν | ἐν τοῖς κακοῖσι μὴ τεθυμῶσθαι θεοῖς.* Auch begriff er daſs der Wechsel in menschlichen Dingen aus der allgemeinen Weltordnung flieſse, daſs auch der härteste Wechsel (wie früher oder unglücklicher Tod) einem physischen Gesetz folge, das man mit heiterer Fassung ertragen müsse. *Antiop. fr.* 44. *Τοιόςδε θνητῶν τῶν ταλαιπώρων βίος· | οὔτ᾽ εὐτυχεῖ τὸ πάμπαν οὔτε δυστυχεῖ, | εὐδαιμονεῖ τε καὖθις οὐκ εὐδαιμονεῖ. | τί δῆτ᾽ ἐν ὄλβῳ μὴ σαφεῖ βεβηκότες | οὐ ζῶμεν ὡς ἥδιστα, μὴ λυπούμενοι;*

Es müssen der Ordnung gemäfs, wie es in demselben Drama (*fr.* 43. besser bei Nauck *fr.* 207.) heifst, unglückliche Menschen neben glücklichen sein; nur sollte Gott nicht demselben zu viel aufbürden, bei *Athenag.* 6. *Ὤφειλε δῆθεν, εἴπερ ἔστ᾽ ἐν οὐρανῷ | Ζεύς, μὴ τὸν αὐτὸν δυστυχῆ καθεστάναι.* Eine verwandte treffliche Sentenz *Hypsip. fr.* 6. schliefst mit den Worten: *τί ταῦτα δεῖ | στένειν, ἅπερ δεῖ κατὰ φύσιν διεκπερᾶν; | δεινὸν γὰρ οὐδὲν τῶν ἀναγκαίων βροτοῖς.* Aehnlich der Ermahnung *fr. inc.* 150. *μή νυν τὰ θνητὰ θνητὸς ὢν ἀγνωμόνει*, und dem tröstenden Gedanken *Dictys fr.* 1. Dies stimmt zu der Ueberzeugung, dafs überall Gegensätze mit einander gemischt sind: *Aeol. fr.* 2. *οὐκ ἂν γένοιτο χωρὶς ἐσθλὰ καὶ κακά, | ἀλλ᾽ ἔστι τις σύγκρασις, ὥστ᾽ ἔχειν καλῶς.* Daher solle man die Mittelstrafse halten und in dieser Ebbe und Flut des Lebens sich wie Gold im Feuer bewähren (*fr. inc.* 235.); das sei das eigentliche Werk der Weisheit (*Alexand. fr.* 4.), und ihre Lehre, die durch eine Fülle der Erfahrung bestätigt werde (*Suppl.* 198—218. *Cresph. fr.* 10. *Ino fr.* 21. *Protesil. fr.* 5. *Thes. fr.* 5.), dafs das Gute weit an Zahl überwiege, gewähre die schönsten Trö- 841
stungen. Um so weniger solle man wegen der Leiden jammern, wenn auch der Wunsch von ihnen verschont zu bleiben menschlich sei (*fr. inc.* 65. *Beller. fr.* 124.); die Plagen machen stark und ohne sie versinke das Leben in Thatlosigkeit (*Erechth. fr.* 9.); auch harte Schickungen dürfe man ohne Widerstreben dulden (*Oenom. fr.* 3.): einen fast demüthigen Sinn athmet der Ausspruch *fr. inc.* 120. *Ὅστις δ᾽ ἀνάγκῃ συγκεχώρηκεν βροτῶν, | σοφὸς παρ᾽ ἡμῖν καὶ τὰ θεῖ᾽ ἐπίσταται.* Nach so vielen klaren Aeufserungen, an denen das Attische Volk einen Schatz besafs, könnte man sich über die Menge skeptischer Gedanken wundern, welche zugleich am Leben und an der Gerechtigkeit Gottes verzweifeln. Allein sie betreffen die Widersprüche der Gesellschaft und des menschlichen Handelns, denn der Dichter weifs sie selten mit dem göttlichen Begriff in Harmonie zu bringen. S. unten die Nachweise bei 6. Sie haben den Euripides in den Ruf des Atheismus gebracht; nicht eben weil er indifferent mit dem Götterthum und den mythologischen Figuren wie mit Abstrakten schaltet und schulgerecht ihnen andere Werthe gibt, einmal etymologisirend (Elmsl. *in Bacch.* 508. u. a.), dann in kühner Umdichtung, wie *Phoen.* 180. Selene Tochter des Helios, *Med.* 831. Harmonia Mutter der Musen in Attika, *Hel.* 1330. ff. Verschmelzung der Demeter mit Kybele, und anderes in demselben Geiste gefafste, dem auch die rationalistische Theorie *Bacch.* 276. ff. angehört. Nicht also deshalb wird er angeklagt, sondern weil er der praktischen Religion oder Theodicee einen völlig neuen Standpunkt anwies, auch seine Studien und Zweifel mit kecker Aufrichtigkeit dem Publi-

kum vortrug. Da er einmal der erste war der den Volksglauben sichtete, der aus dem Prinzip strenger Sittlichkeit reinere Vorstellungen (Th. I. 392.) zog und anscheinend ein neues System von Theologumena in Umlauf setzte, so konnte Aristophanes wie gewöhnlich karikirend von ihm behaupten *Thesm.* 457. *τοὺς ἄνδρας ἀναπέπεικεν οὐκ εἶναι θεούς.* Mit diesem Atheismus verhält es sich aber einfach, und was man von Widersprüchen, neologischen Halbheiten und Schwankungen ihm vorwirft, das ist durchdachter und unschuldiger als Bouterwek (p. 9. *certi nihil Euripidem de rebus divinis statuisse . . . apparet,* und ähnliches p. 11.) dachte. Wo die vergeltende Hand der Götter fehlt und ein tiefer Rifs die Sittlichkeit gefährdet, da gibt es für Euripides keine Götter. Wie sehr und ernstlich es ihm um religiöse Gewifsheit zu thun war, das sieht man an der Häufigkeit der kritischen Fälle, die von ihm behandelt werden und öfter als er wünscht an Scheidewege führen; sonst war er keineswegs so wetterwendisch als ihn Bouterwek p. 29. und Schlegel I. 210. schildern, aber auch kein Vorläufer und Geistesverwandter des Christenthums, wofür ihn Valckenaer in der begeisterten Dedikation zur Diatribe hielt.

5. Unter den Studien des Euripides behauptet seine stilistische Schule einen hohen Rang. Sie beweist von neuem dafs er ein grofses Talent, ein denkender und geistreicher Kopf, aber von einem genialen Dichter sehr entfernt
842 war. Wie seine Prinzipien und Tendenzen ihn in weiter Ferne von den Vorgängern hielten, so betrat er auch in der Diktion und Kunst des Stils einen neuen Weg. Die bisherige tragische Form (p. 197.) war bedingt durch Bild und Plastik, geknüpft an eine künstliche Phraseologie, bevorrechtet durch einen kühnen und erhabenen Ton, der den Sprachschatz und die Wortbildung in eigenthümlicher Weise den dramatischen Zwecken, der hohen pathetischen Stimmung unterwarf; sie stand auf einem abgegrenzten Gebiet, wohin das gewöhnliche Leben keinen Zutritt hatte. Es war hier alles vornehme Rede, gearbeitet nach den Regeln einer künstlichen Technik, mit welcher der individuelle Vortrag sich abfinden mufste. Dagegen kennt Euripides weder Plastik noch einen mythischen Hintergrund, sondern seine Tragödie steht in der Gegenwart und redet mit den volksthümlichen Formen, auch mufste sie der Sprache des Herzens zugänglich werden, wie sich für ein Organ der Subjektivität schickt. Was er aber

zur Methode dieser neuen stilistischen Elemente bedurfte, das wies ihm bis zur Vollendung der Gang der Ochlokratie. Ihr alles ausgleichender Strom warf jede Scheidewand oligarchischer Art nieder, ihr kritischer Verstand trat jenem geschlossenen Formenstaat und seinem feierlichen Wesen entgegen, sie forderte Kürze, Leichtigkeit und rasche Bewegung des Gedankens, aber dem dichterischen Enthusiasmus und dem objektiven Ton der Redegattung, wovon die Vornehmheit und Weihe der höheren Poesie abhing, räumte sie keinen besonderen Vorzug ein. Nun war die Attische Gesellschaft durch ein Zusammentreffen der ausgezeichnetsten Männer von nah und fern, welche die blühendste Hellenische Stadt zum Sammelplatz aller Wissenschaft und Kunst machten, mitten in der politischen Gährung gereift; sie fühlte sich vollkommen frei und im Besitz des feinen Mafses, sie war in weltmännischer Gewandheit erprobt, und beherrschte den Dialog mit wunderbarer Geschmeidigkeit und Grazie. Was durch Geschmack und Urbanität ein Eigenthum der Attiker geworden war, das machte der Unterricht der Sophisten methodisch: alle Formen des Stils wurden ein Gemeingut der gebildeten, keine Frage des Lebens, keine Aufgabe der Poesie war nunmehr den Attikern zu hoch oder fremd. Auch Euripides nutzte die neue Technik, und indem er die Rhetorik mit Erfolg in das Drama herübernahm, fanden seine Zeitgenossen an ihm ein glückliches Organ, und doch verstand er den tragischen Stil auf diesem keineswegs dichterischen Standpunkt mit Originalität umzugestalten. Er hörte Protagoras und Prodikos; diesem dankt er die Proprietät und Genauigkeit im Ausdruck, mit jenem theilt er die Neigung, ein jedes Objekt nach entgegengesetzten Seiten zu erörtern, sein Recht und die Widersprüche desselben skeptisch zu beleuchten, überhaupt das Thun und Lassen des Menschen in Rechtsfragen umzusetzen und das Urtheil darüber vor den Richterstuhl des Subjekts zu ziehen. Eine solche Methode war 343
zeitgemäfs; denn sie stimmt zu den damals wachsenden Interessen an dem Prozefs, dem schlimmen Werkzeug der sykophantischen Verwaltung, als die höchsten politischen Fragen mit dem zweischneidigen Wort entschieden wurden. Selbst

das Prinzip seiner Dramaturgie hing mit einer aus Prozefs und Dialektik gemischten Beredsamkeit zusammen: der Lauf seiner Stücke pflegt die Verirrungen der Leidenschaft und ihre Kollisionen mit dem sittlichen Bewufstsein oder mit dem bürgerlichen Gesetz und Herkommen darzustellen, und die hieraus entspringenden Widersprüche zwischen der Freiheit und der festen gesellschaftlichen Ordnung bedurften einer scharfen Sichtung in Reden und Gegenreden, in Vertheidigung und in Widerlegung der sophistischen Motive; nicht selten hat daher der eristische Ton zum Nachtheil des poetischen Kerns ein Uebergewicht erhalten. Allein ein bleibendes Verdienst erwarb sich der Dichter durch eine neue Schöpfung, den Stil der jüngeren Tragödie. Zum ersten Male (p. 200. fg.) kam die Poesie mit dem gewöhnlichen Leben in ein Vernehmen, indem sie den Ton der Wirklichkeit und der Empfindung aus der Sprache des Umgangs und der guten Gesellschaft zog. Dieser populare Vortrag steht in einer Mitte zwischen der mit Pracht und Fülle geschmückten Dichtung und der strengen logischen Nüchternheit der Prosa. Am seltensten wird der Trimeter mit hochpoetischen und glossematischen Wörtern verziert; solche sind vorzugsweise für melische Stellen aufgespart. Der Stil des Euripides ist, wenn er mit Sorgfalt schreibt, nicht nur korrekt und natürlich, sondern auch rund, körnig und präzis; er schreitet in lockeren Sätzen und behenden, leicht gegliederten Kola, in gewandter Wortstellung, mit Lebhaftigkeit und Wärme, welche für ein sittliches Interesse begeistern kann. Ihren Glanzpunkt zeigt diese Diktion in Aussprüchen und Sätzen der Reflexion, die durch klassische Popularität ohne falschen rhetorischen Zusatz sich auszeichnen. Vor allen aber hat das Alterthum an der Leichtigkeit, namentlich an der reichen und überaus fliefsenden Phraseologie, die selbst von Gegnern anerkannt wurde, sich erfreut und sie nicht blofs bewundert, sondern auch bis zur Täuschung in Tragödien und Komödien kopirt, häufig aber verflacht. Indessen ist diese grofse stilistische Kunst, wodurch Euripides allmälich Athen beherrschte, nicht immer auf gleicher Höhe geblieben, und am wenigsten ohne Verlust für den ächten poetischen

Ausdruck im Drama mächtig geworden. Zwar dafs die Poesie in Form und Technik auf einen niedrigeren Standpunkt herabging, dies ist hauptsächlich dem Einflufs jener prosaischen Zeit und der alles ausgleichenden Gesellschaft zuzuschreiben; doch neigt Euripides selbst zur räsonnirenden 844
Darstellung, nicht blofs weil die Tragödie seinen philosophischen Ideen dient, sondern auch weil ihm Phantasie und die Kraft des bildlichen oder erhabenen Stils versagt waren. Die Chorlieder würden daher schon aus diesem Grunde, wenn sie nicht sonst als ein lästiges Herkommen ihn drückten, die Schattenseite seiner Tragödien sein; aber nur zu gewöhnlich füllt er sie noch mit Schnörkeln und malerischen Beiwerken, oft sind sie wenig mehr als geschmückte Prosa. Sie ergreifen weder durch Bilderpracht und kühnen Flug der Gedanken noch durch edlen Ausdruck; nicht selten macht ihr langgestreckter Satzbau sie nüchtern und eintönig. Diese Mittelmäfsigkeit hebt das Gleichgewicht zwischen Melos und iambischen Theilen auf, und die Kontroverse, die Erzählungen besonders der Boten, die Betrachtungen oder Monologe, die noch an den Monodien seiner Melik ein Seitenstück haben, gewinnen einen aufser Verhältnifs weiten Spielraum. Allerdings fesselt seine Beredsamkeit durch Scharfsinn und drastische Kraft, nicht selten aber verliert sie die Haltung und verseichtet, so dafs sie charakterlos und erschlafft, in Wortfülle, rhetorischen Figuren und witzigen Kontrasten, auf den ungemäfsigten Wassern des Räsonnements verschwimmt; dem eigentlichen Dialog, dem scharfen Wortwechsel und der Stichomythie mangeln häufig Pathos und Bündigkeit; die Erzählungen endlich, sonst lichtvoll und angenehm, neigen zur Breite der Konversation und verweilen zu gemächlich in Nebendingen. Die Schönheiten liegen also mehr in Lichtpunkten, in glücklichen und geistreichen Gedanken ohne Gleichmafs und Ordnung, als in einem symmetrischen wohlberechneten Ganzen: wieviel man übrigens an ihnen tadeln mag, da die Handlung unter der Last einer überflüfsigen Zugabe schleicht, immer wird man doch ihrer spannenden Macht nicht völlig sich entziehen. Diese vielen Auswüchse der Redegewalt stören aber weniger oder erscheinen mäfsiger in den frühe-

ren Stücken, welche den feinen Reiz des Euripideischen Stils, die Leichtigkeit und Anmuth, den körnigen Wortgebrauch und die mit gelinder Kunst veredelte Natürlichkeit der Lebenssprache in gröfserer Reinheit und zwangloser Eleganz empfinden lassen und durch frischen Wohllaut erfreuen.
845 Hingegen in der Mehrzahl der Dramen welche nach Ol. 90. fallen, wächst und verletzt der Mangel der Gründlichkeit, das Uebergewicht der ochlokratischen Eile verrathen Flachheit und Weitschweifigkeit, bis zuletzt sorglose Manier und Mechanismus in Handhabung bequemer Phraseologie den breitesten Raum einnehmen. Einen ähnlichen Standpunkt zeigen Melik und metrische Kunst. In der Musik war er der neuernden Partei, besonders dem befreundeten Timotheus (Th. II. 1. p. 674.) beigetreten. Wenn er daher in früheren Jahren nach strengeren Grundsätzen (wie Medea zeigt) arbeitete, so wurden seine Rhythmen im Fortgang der Ochlokratie schlaff und oberflächlich, die Versmafse süfslich, tonlos und gebrochen. Er begünstigt die weichen Glykoneen, die klagenden unregelmäfsigen Anapaesten, die pathetischen Dochmien, welche bis in schwankende Spielarten verflüchtigt sind; aber auch sein Trimeter, der in älteren Stücken männlich und mit volleren Rhythmen schreitet, wird leichter und hinfälliger, und zuletzt nachdem ihn ein Uebermafs von Auflösungen abgeschwächt hat, erinnern die dünnen Klänge bald nur an die Takte der gewöhnlichen Umgangsprache. Auf einem Gipfel der Verflachung steht Orestes. Nirgend war die scharfe Kritik der Komödie besser berechtigt, nirgend wurde das antike Ohr empfindlicher verletzt. Dessenungeachtet überzeugt uns eben dieser Verein stilistischer Tugenden und Schwächen, warum Euripides die nächsten Jahrhunderte, bei denen mehr die Popularität als edle Kunst und individuelle Kraft galten, durch seinen gebildeten, klaren und gewandten, mit den Reizen der Humanität erfüllten Vortrag oder durch den Ton der Mittelstrafse beherrscht habe.

5. Von einem näheren Verhältnifs des Dichters zum Prodikos berichtet niemand; Welcker Rhein. Mus. I. 622. fg. findet in seinen melancholischen Ansichten einen Nachklang des Sophisten. Klar erscheint aber die geistige Verwandschaft mit Pro-

tagoras, besonders wenn man den Satz der absoluten Subjektivität (Diog. IX, 51. πρῶτος ἔφη δύο λόγους εἶναι περὶ παντὸς πράγματος ἀντικειμένους ἀλλήλοις) mit *Antiop. fr.* 29. vergleicht, Ἐκ παντὸς ἄν τις πράγματος δισσῶν λόγων Ἀγῶνα θεῖτ' ἄν, εἰ λέγειν εἴη σοφός, also den von Euripides praktisch gehandhabten, von Aristophanes in den Wolken dramatisirten κρείττω καὶ ἥττω λόγον, das Prinzip eine jede Frage, Recht und Unrecht, doppelseitig zu erörtern, und auch das Licht niemals ohne 846
Schatten zu fassen. Sprechend ist die Notiz dafs Protagoras sein atheistisches Buch beim Euripides vorlas (Diog. IX, 54. ἀνέγνω δὲ Ἀθήνησιν ἐν τῇ Εὐριπίδου οἰκίᾳ), und man glaubte dafs dieser auf den Schiffbruch und Untergang seines Lehrers anspielte (id. IX, 55. καὶ τοῦτο αἰνίττεσθαι Εὐριπίδην ἐν τῷ Ἰξίονι), nach Art der vielen Anspielungen, die man nur zu häufig bei ihm auch wider die Chronologie heraushörte. Sicher gefiel ihm die von Protagoras ausgegangene Methode der Eristik: Diogenes, καὶ πρῶτος κατέδειξε τὰς πρὸς τὰς θέσεις ἐπιχειρήσεις, und Suidas, πρῶτος δὲ οὗτος τοὺς ἐριστικοὺς λόγους εὗρε καὶ ἀγῶνα λόγων ἐποιήσατο. Von den Sophisten nahm er auch den Unterschied zwischen φύσις und νόμος Alexand. *fr.* 16. Hier finden ihren natürlichen Platz die mehrfachen Aeufserungen von dem Werth und der Ueberlegenheit der Beredsamkeit, welche die Regentin des (ochlokratischen) Lebens sei, *Hec.* 814. sqq. *Antig. fr.* 2. Nicht selten ist gegenüber die nachdrückliche Rüge des gleifsnerischen Wortes und der Schönrednerei, deren Witz und Trugeskünste die schlichte Wahrheit in Schatten stellen und die Staaten untergraben: *Med.* 580. *Hipp.* 487. *Hipp. vel. fr.* 12. *Antiop. fr.* 28. *fr. inc.* 18. cf. Valck. *Diatr.* p. 256. sqq. Das rhetorische Moment ist aber in ihm so mächtig, dafs er die Rhetorik und Parteikämpfe jener Zeit in fast objektiven Gemälden auf die Bühne bringt, und Quintilian X, 1, 68. ihn völlig als Redner (— *magis accedit oratorio generi, et sententiis densus* —, *et dicendo ac respondendo cuilibet eorum qui fuerunt in foro diserti comparandus*) betrachtet und dafür empfehlen darf. Hingegen gibt Aristophanes als Komiker (*Ran.* 952. 966. sqq. 1080.) ihm die Schuld, dafs ganz Athen mit Redseligkeit angesteckt und die Jugend durch den Geist des Widerspruchs vergiftet sei; dieses Gewebe von Intriguen und Widerreden vergleicht er witzig mit einem Weichselzopf, στρεψίμαλλος τὴν τέχνην Εὐριπίδης fr. 542.

Charakteristik des Stils: Aristot. *Rhet.* III, 2, 5. κλέπτεται δ' εὖ, ἐάν τις ἐκ τῆς εἰωθυίας διαλέκτου ἐκλέγων συντιθῇ· ὅπερ Εὐριπίδης ποιεῖ καὶ ὑπέδειξε πρῶτος. Dionys. *cens. vett. scriptt.* 11. ὁ δ' Εὐριπίδης οὔτε ὑψηλός ἐστιν οὔτε μὴν λιτός, ἀλλὰ κεκραμένῃ τῆς λέξεως μεσότητι κέχρηται. *Schol. Hermog.* p. 391. f. (Max. Planudes in *Rhett.* T. V. p. 487.) ὧν εἷς ὁ Εὐριπίδης· τὰς

γὰρ σεμνὰς ἐννοίας περικαλύψας λέξεσιν ἁπλαῖς ἅπαν τὸ θέατρον ἐμέστωσεν ἡδονῆς. Ob Archimelus in seinem Epigramm auf Euripides A. Pal. VII, 50. dieses Temperament des Stils oder vielmehr seine tragische Kunst rühmen wollte bleibt zweifelhaft. Aber Longin. 40. zeigt wie Euripides durch berechnete Zusammenstellung den gewöhnlichen Ausdruck erhöht, mit dem Zusatz: *εἰ δ' ἄλλως αὐτὸ συναρμόσεις, φανήσεταί σοι διότι τῆς συνθέσεως ποιητὴς ὁ Εὐριπίδης μᾶλλόν ἐστιν ἢ τοῦ νοῦ.* Es ist etwas an dieser Bemerkung, dafs er mehr durch geschickte Wortfügung als durch Gröfse der Gedanken ergreift. Man vergleiche dafür nur die präzis ausgesprochene Sentenz *Heracl.* 826. mit ihrem Quell, der heroischen Beredsamkeit des Aeschylus S. Th. 16—19. denn dafs er letzteren aufmerksam las und manche Reminiscenz aufnahm ist Anm. zu §. 117, 2. bemerkt. Wie sehr aber auch in kleinen Einzelheiten beide von einander abwichen, zeigt Aristot. *Poet.* 22. am Verse des Aeschylus (*fr.* 246.), *φαγέδαιναν ἥ μου σάρκας ἐσθίει ποδός*, wo wider Erwarten das elegantere *σάρκα θοινᾶται* von Euripides gesetzt wurde. Dem Dionys *C. V.* 23. gilt er als Muster *τῆς γλαφυρᾶς καὶ ἀνθηρᾶς συνθέσεως*, worin besonders die leichte, stets flüfsige, fast an Prosa streifende Gliederung der Sätze hervortrete. Am besten wurde sein Grundton als Proprietät (*τὸ κύριον*), verbunden mit Pathos, von Krantor bezeichnet: Diog. IV, 26. *ἐθαύμαζε δὲ ὁ Κράντωρ πάντων δὴ μᾶλλον Ὅμηρον καὶ Εὐριπίδην, λέγων ἐργῶδες ἐν τῷ κυρίῳ ἅμα καὶ συμπαθῶς γράψαι.* Ein interessanter Wink liegt auch im Geständnifs des Aristophanes, denn von Kratinus als *γνωμιδιώκτης εὐριπιδαριστοφα-*
847 *νίζων* verspottet hat er nicht verhehlt, dafs er dem Tragiker die Methode seines abgerundeten Stiles abzulernen bemüht war: *Χρῶμαι γὰρ αὐτοῦ τοῦ στόματος τῷ στρογγύλῳ, | τοὺς νοῦς δ' ἀγοραίους ἧττον ἢ 'κεῖνος ποιῶ*, *fr.* 397. Diese gerundete Form und Haltung wird selbst in Aussprüchen wahrgenommen, deren Vortrag uns allzu beredt und überfliefsend erscheint, wie im schönen Fragment 10. (407.) der Ino. Schon deshalb bewegt sich sein Dialog selten in bildlicher Rede: wie in derselben Ino *fr.* 1. *εὕδουσα δ' Ἰνοῦς συμφορὰ πολὺν χρόνον | νῦν ὄμμ' ἐγείρει.* Dafs ihm das Schreiben leicht von statten ging, darf man ungeachtet der etwas paradoxen Anekdote bei Val. Max. III, 7. ext. 1. füglich glauben. Leicht erschien er auch seinen Nachahmern, aber Archimelus *Anth. Pal.* VII, 50. warnt die auf seiner Bahn wandelnden: *Λείη μὲν γὰρ ἰδεῖν καὶ ἐπίκροτος· ἢν δέ τις αὐτὴν Εἰσβαίνῃ, χαλεποῦ τρηχυτέρη σκόλοπος.* Sie haben ihn in zugespitzter Rhetorik weit überboten, hinter der alles was die Alten (z. B. Gell. VII, 3.) am Euripides als frostig und gesucht rügen, sehr zurückbleibt; desto seltner wetteifern sie mit ihm in den schönen pathetischen Figuren, welche die Rhe-

toren oft mit seinen Stellen belegen. Wichtig ist hier die Fälle zu beobachten, wo sein Stil in Manier ausartet und beliebte Formeln und Wendungen wiederholt werden, und zwar weniger wichtig für melische Stellen, an denen Aristophanes *Ran.* 1316. sqq. witzig genug den Schwall und die schlottrige Phraseologie verspottet, als für den Dialog und die hier angeregten Fragen der höheren Kritik; denn viel zu häufig hat man aus Superstition im Tragiker lieber seinen eigenen Kompilator gesehen, ehe man Interpolationen und Reminiscenzen der äufserst routinirten Schauspieler (p. 111.) annahm und den Dichter vom schlechten Ueberflufs befreite. Dieser hat unter Einschiebseln der Art empfindlich gelitten, wie *Iph. A.* zeigt, und manches Stück kindischer Allegorie, wie in 12 Versen der Bacchen, nicht zu seiner Ehre tragen müssen. Vgl. Firnhaber die Verdächtigungen Euripideischer Verse, in Phoen. u. Medea beleuchtet (Lpz. 1840.), mit Witzschel *A. Soc. Gr.* II. 1. Valckenaer wies hier zuerst den Weg. Die wichtigsten Eigenheiten und Neuerungen der Euripideischen Metrik, welche kein geringes System bildet, sind aus Hermann in *El. D. M.* zu erkennen; doch wäre ein monographischer Ueberblick zu wünschen. Einen wesentlichen Platz behauptet auf diesem Felde der Sprachschatz; allein von einem Lexikon zum Euripides ist man noch entfernt. Die Grundlagen dafür dankt man wenigstens dem Index von Hesler in T. III. der Beckischen Sammlung; den Anfang eines *Lexicon Euripideum* machten die Brüder Matthiae, L. 1841.

d. Tendenz und Dramaturgie.

6. Alle bisherigen Züge der Charakteristik ergaben dafs Euripides, wie er auf dem Boden der Ochlokratie stand, so vor anderen befähigt war ihre geistige Bewegung zu deuten und ihr sogar voran zu eilen. So nahm er in ihren Erscheinungen auch den Keim neuer Zustände wahr, wodurch die bisher im Staat oder in der Tradition gebundenen Elemente der Gesellschaft sich zu lösen begannen und einer Umgestaltung im Sinne der Humanität Raum gaben. Hieraus zog dieser Tragiker eine Reihe socialer Fragen, und reichen Stoff lieferten ihm die Stellung des weiblichen Geschlechts
in der Hellenischen Welt, wodurch er auch auf viele neue 848
Themen geleitet wurde, die Würdigung der Sklaverei, das Urtheil über die durch bürgerliches Gesetz beschränkten menschlichen Rechte, ferner die häufigen Erörterungen über die Macht der materiellen Interessen, welche durch die Keck-

heit der Ochlokratie allmälich ihre Besitzer wechselten oder an der früheren Bedeutung verloren, namentlich über Adel, Erziehung und Reichthum. Einen noch umfassenderen Stoff bot ihm die formlos gährende, fast entfesselte subjektive Welt; und er hat sie nicht blofs mit scharfem Auge beobachtet und ihren Elementen auf den Grund gesehen, ihre Thatsachen und Irrthümer sind ihm auch ein vorzüglicher Gegenstand und Tummelplatz der Tragödie geworden. Euripides war der erste Dichter der in das innere Leben des Menschen einging: er forscht nach seinem sittlichen Beruf, er zergliedert die Leidenschaften und dringt in die dunklen Gefühle des Herzens. Sein Standpunkt ist stets der reflektirende, seine Probleme gehören der Anthropologie. Hiernach verwundert man sich kaum dafs der Ton seiner Dichtung trübe war und ihre Gemälde noch weniger zu wahrhaftem Abschlufs gelangen. Seine Zeit begann und schlofs mit einer Auflösung der Gesellschaft, sie war voll von Zerrissenheit und Parteiung in Politik, in sittlichen und religiösen Dingen, die Ordnung des alten Gemeinwesens wich nach wiederholten Staatsumwälzungen aus den Fugen, der stille Glaube des früheren Geschlechts an ein ideales Gesetz verlor mit der allgemeinen Entartung seine Wurzel, und der gründliche Betrachter fand in diesen Trümmern Griechischer Herrlichkeit nichts als eine Geschichte der absoluten Willkür und Leidenschaft. Euripides sah eine zuchtlose Welt und behandelt einen krankhaften Stoff, er selbst war weder krank und zerrissen noch unrein in Gefühlen und Tendenzen. Er empfand den Schmerz und das Unglück jener Tage mit um so gröfserer Bitterkeit, je mehr seine Natur zur Melancholie neigt; und gleichwohl vermag er nicht die Voraussetzung eines vernünftigen Weltgeistes aufzugeben. Daher zeichnet er die Anomalien der Gesellschaft, die krankhaften Zustände des in Mühseligkeit und Widerspruch verflochtenen Lebens; ihn verwirren die zuströmenden Zweifel und steigern sein Urtheil bis zum Uebergewicht der Skepsis und zur trostlosen Stimmung; diese gibt seiner Kombination einen negativen Charakter und färbt die pathologischen Schauspiele des Dichters, selten schliefst er mit einer reinen Beruhigung. Als Sit-

tenmaler legt er stets die Thatsachen der Ochlokratie zu Grunde, neben der Sophistik der Leidenschaft hat er auch ihre Wahrheit geschildert, ihre Gewalt in ein glänzendes Licht gesetzt; seine Reflexion kehrt immer zu den Erfahrun- 349
gen der Zeit zurück, in denen er wie in einem geschlossenen Kreise lebt. Ebenso wenig aber entging ihm dafs seine so bewegte Gegenwart, die mehr Elemente der Zukunft als positiven Boden enthielt, da sie mit kühner Zuversicht die Schranken des Gleichgewichts durchbrach und alle Kraft im Genufs zusammennahm, keiner Anforderung einer strengen Kritik genüge. Kaum vermag er das Unglück, diese dem antiken Geschlecht neue Erscheinung, mit der Gerechtigkeit Gottes zu vereinigen; den Lauf und Ausgang menschlicher Geschicke fand er nicht mehr im Einklang mit Tugend und Frömmigkeit, sondern er sah sie zwischen Glück und Unheil, Recht und Frevel schwanken, während nur die Keckheit und materielle Gewalt ein Prinzip zu besitzen schien. Seine Skepsis wächst sogar mit dem heillosen Fortgang und der Länge des Peloponnesischen Kriegs. Ernstlich beschäftigt ihn daher der Zweifel, wie die moralische Verderbnifs und die Wirren des irdischen Lebens mit einer Weltregierung sich vereinigen lassen, und wie das sittliche Bewufstsein, worin unantastbar der religiöse Glaube ruht, aus dem grellen Zwiespalt zur Rechtfertigung Gottes gelange. Hierin ist er ein strenger und ehrlicher Forscher; unbewufst verwickelt ihn sein scharfes Rechtsgefühl in durchgreifende Bedenken, an denen andere sorglos vorübergingen, doch verrathen sie mehr den grüblerischen Philosophen als den volksthümlichen Tragiker. Das Endliche, soweit es von Leidenschaft und subjektivem Pathos gefärbt in der Gesellschaft erschien, mit den ewigen Prinzipien zu versöhnen und durch reine Vernunftgründe beides zu vermitteln, ist eine stete Tendenz des Euripides. Darin liegt des Dichters Erhabenheit und tragische Gewalt, die manche Schwäche vergessen macht und Unebenheiten ausgleicht; auf diesem Standpunkt darf er der früheste Romantiker des Alterthums heifsen. Aber von den Massen des Zufalls überrascht erblickt er keinen Ausgang, auch haftet er zu sehr an den

Schattenseiten des Lebens; seine Spekulation blieb daher nur ein Fragment, reich an geistiger Divination, das am Scheideweg der antiken und modernen Bildung steht. Ueberall ergriff er das Wirken der Intelligenz, aber in gebrochenem Licht, denn er wagt oder weifs nicht die trüben pathologischen Zustände, die nur Athen ihm bietet, in einen gröfseren Zusammenhang einzuordnen, noch weniger gesteht er sich dafs das Hellenische Leben auf einem Gipfel angelangt und im Niedergang begriffen sei. Dennoch sehen wir dafs er zuletzt an der Resignation und Hingebung an Gott als unerschütterlichen Grund der sittlichen Dinge festhält, dagegen die Freidenker und alle Skepsis der ungläubigen Wissenschaft verwirft und bekämpft. Die reifste und vollständigste Summe dieser inneren Erfahrungen hat er am Schlufs seiner Laufbahn in den Bacchae niedergelegt.

850 6. Die Menge von Sentenzen über Reichthum und Armuth, über ihren moralischen oder politischen Einflufs, über Familienleben, Weiber und Sklaven mit allen verwandten Ansichten war nur ein Theil der in der Ochlokratie angeregten Frage, die Euripides systematisch erörtert, wieweit und in welchem Verhältnifs zur politischen Gesellschaft natürliche Menschenrechte bestehen. Kühn lautet unter anderem der Ausspruch *Alexand. fr.* 16. dafs wir von Natur einander gleich sind und erst die Satzung uns geschieden hat. Allein aus den Erfahrungen des Lebens hat er gründlich begriffen wie sehr die Armuth, aller Weisheit zum Trotz, schändet und drückt: *Erechth. fr.* 20, 16. Nur in so gährenden Zeiten war ein Satz möglich wie *Alcmen. fr.* 8. τὸν γὰρ κάκιστον πλοῦτος εἰς πρώτους ἄγει, oder *Andromed. fr.* 23. wo der durch Reichthum angesehene Sklav über den freien aber unbemittelten Mann gesetzt wird. Seine Reflexion nahm, was im Wesen einer solchen Forschung lag, die Stellung der Frauen zum Mittelpunkt, und erörterte nach allen Seiten was daran schief, was noch zu wünschen sei; wir wissen nicht ob der aus persönlichen Erfahrungen genährte, von Aristophanes (*Thesm.*) trefflich ausgebeutete, von Neueren übertriebene Weiberhafs des Dichters (Lenz E. kein Feind der Weiber, N. Bibl. d. schönen Wiss. Bd. 58. vgl. Böttiger Aldobr. Hochz. p. 131. ff.) darauf einwirken mochte. Man darf aber auch bei den schroffesten Aeufserungen nicht übersehen dafs der Dichter von einem objektiven Thatbestand ausging, und wenngleich er Männern gegenüber die Frauen im gröfsten Nachtheil erscheinen läfst, ihm doch überall die Zurücksetzung

und Verkommenheit des weiblichen Geschlechts in Athen vorschwebt. Aus voller Ueberzeugung beklagt er ihren gesunkenen Zustand, und indem er sie unter allem was auf Erden lebt für das unseligste Geschlecht erklärt, müssen sie selbst im günstigsten Fall einige Stufen niedriger als der schlechteste Mann (*Ino fr.* 8. cf. *Oedipi fr.* 5.) stehen und den geringsten Antheil am Schönen, den reichsten am Laster haben. Mit den ungebildetsten meint er lasse sich noch ehrsamer leben, *Alope fr.* 7. Demnach reifst ihn die dramaturgische Kombination, worin den Weibern nicht selten ein sehr vorgeschobener Platz und die ganze Last einer bösen Kollision zufällt, oft zum härtesten Urtheil fort (*Hipp.* cf. *Aeoli fr.* 15. *Beller. fr.* 12. *fr. inc.* 53.), er verfällt in Seltsamkeiten (*Ion.* 843. σοφαὶ *Med.* 385. *Hipp.* 616. ff. *Ino fr.* 13.) und in Schwankungen, woran bisweilen Temperament und eigenes Erlebnifs hörbar wird, wenn er auch gerecht sein will, *Hec.* 1138. *Protesil. fr.* 3. Er weifs aber tiefer zu blicken und rühmt mit warmer Empfindung die schönen Seiten des Ehestandes, ihm scheint kein Naturgenufs so hoch zu stehen als der Kindersegen, *Med.* 1090. ff. *Alc.* 880. ff. *Dan. fr.* 2. 3. *fr. inc.* 148. sq. Gemüthlich klingt unter anderem der Schlufssatz von *Dan. fr.* 2. καὶ συννεάζων ἡδὺ παῖς νέῳ πατρί. Merkwürdig ist auch dafs er systematisch in der Tetralogie der Alkestis das Weib in seinen Varietäten und verschiedenen Charakteren zu schildern unternahm. Manches Drama wie Melanippe mag viel von einem Codex des Ehestandes enthalten haben. Mehreres haben zusammengestellt E. v. Lasaulx Zur Gesch. u. Philos. der Ehe bei d. Gr. München 1852. p. 72. ff. und Goebel *Eurip. de vita privata ac domestica quid senserit*, Münsterer Diss. 1849. Mehr Anerkennung hat seine Charakteristik der Liebe gefunden, mag sie nun in den Schranken der natürlichen Wahrheit oder in gewaltsamen Konflikten und in Sophisterei der Leidenschaft erscheinen: doch steht die sittliche Liebe des reinen Gemüths ihm höher. Diese hinreifsenden Schilderungen verrathen das Motiv *Antig. fr.* 7. oder *Dictys fr.* 7. καὶ γὰρ οὐκ αὐθαίρετοι βροτοῖς ἔρωτες οὐδ' ἑκουσία νόσος, vergl. mit den berühmten Sentenzen über die Gewalt des Eros *Auge fr.* 3. *Andromed. fr.* 11. In keinem Stoff ist der romantischen Empfindsamkeit so sehr vorgegriffen als im erotischen Drama *Andromeda*, welches früh und spät die Zuhörer entzückte, daher auch die Kritik der Komödie herausforderte. Besonders fand Aristophanes in solchen paradoxen oder damals unverstandenen Gedanken und Sittengemälden einen reichen Stoff zur Polemik (*Nub.* 1375. *Ran.* 1070. ff. 1105—9.), und auf dem antiken Standpunkt kann er ihm mit Recht vorwerfen (*Ran.* 1055.), vor ihm habe niemand ein liebendes Weib zum Objekt gemacht; denn wir dürfen von ihm nicht begehren dafs er, was erst wir nach

dem Mafs der nicht ausreichenden Ueberreste versuchen, alle Schilderungen und Sentenzen im Zusammenhang hätte betrachten sollen. Euripides aber hat mit seinen höchst verschiedenen weiblichen Charakteren (s. Fr. Schlegel Gr. u. Röm. p. 347. ff.) mehr die krankhaften Erscheinungen als das Prinzip der Liebe dargestellt; doch setzt er gelegentlich ihr höchstes Wesen fern von sinnlicher Leidenschaft in einen geistigen und tugendhaften Trieb, und er fordert die Jugend auf mit Besonnenheit
851 nach der erotischen Weihe zu trachten, *Dictys fr.* 8. *Oed. fr.* 3. *fr. inc.* 165. Die Spielarten der Gatten-Geschwister-Kindesliebe (über die Natur der *μήτηρ φιλότεκνος* treffend *fr.* 1004. N.) sind von ihm zuerst aus reinen Motiven und in fruchtbaren Situationen, mit ebenso viel Gemüth als psychologischem Blick, entwickelt worden.

Streit des sinnlichen Menschen, der Leidenschaft gegen das Gesetz oder das politische Prinzip, das sittliche Gefühl und die innere Stimme, der stärkste Hebel eines pathologischen Plans: *Hippol. Vel. fr.* 1. *Ἔγωγε φημὶ καὶ νόμον γε μὴ σέβειν | ἐν τοῖσι δεινοῖς τῶν ἀναγκαίων πλέον.* Die kecke, mit Beifall gehörte Sentenz *Aeoli fr.* 11. *τί δ᾽ αἰσχρόν, ἢν μὴ τοῖσι χρωμένοις δοκῇ.* Noch schärfer und mehr im Ton der Sophisten lautet *fr. inc.* 171. (912.) *ἡ φύσις ἐβούλεθ᾽, ᾗ νόμων οὐδὲν μέλει.* Für den fruchtlosen Kampf wider das sittliche Gebot klassisch *Chrys. fr.* 1. *Λέληθεν οὐδὲν τῶνδέ μ᾽ ὧν σὺ νουθετεῖς, | γνώμην δ᾽ ἔχοντά μ᾽ ἡ φύσις βιάζεται*, mit dem nächsten Fragment, aufser den berühmten Versen *Med.* 1078—80. deren Uebersetzung das Ovidische, *Video meliora proboque, deteriora sequor.* Euripides tritt überall den schon wankenden konventionellen Zuständen entgegen, selbst das Vorurtheil gegen unächte Kinder will er *Eurysth. fr.* 5. abweisen, da doch auch solche moralisch sein können. Er folgt dem Prinzip seiner Zeit, und wenn er das Naturrecht der Leidenschaft seinen Zeitgenossen vorträgt, welche bereits das unbedingte Recht der Subjektivität anerkannten, so redet er nicht aus überreiztem Gefühl sondern mit dem Bewufstein einer objektiven Wahrheit. Dafs die Macht des Stärkeren über den Frommen siegt, der weniger wagt und in materiellen Mitteln zurücksteht, dies ist die Wahrheit jener Tage, welche der Dichter unverholen in ihren Konsequenzen aufdeckt. Daher *Hipp. Vel. fr.* 2. *Οὐ γὰρ κατ᾽ εὐσέβειαν αἱ θνητῶν τύχαι, | τολμήμασιν δὲ καὶ χερῶν ὑπερβολαῖς | ἁλίσκεταί τε πάντα καὶ θηρεύεται.* *Phoen.* 527. *εἴπερ γὰρ ἀδικεῖν χρή, τυραννίδος πέρι | κάλλιστον ἀδικεῖν, τἆλλα δ᾽ εὐσεβεῖν χρεών*, zu erläutern durch *Belleroph. fr.* 21. Unverschleiert spricht die Sophistik der Begierde aus *Philoct. fr.* 6. *Ὁρᾶτε δ᾽ ὡς κἀν θεοῖσι κερδαίνειν καλόν, | θαυμάζεται δ᾽ ὁ πλεῖστον ἐν ναοῖς ἔχων | χρυσόν· τί δῆτα*

καὶ σὲ κωλύει λαβεῖν | κέρδος, παρόν γε κἀξομοιοῦσθαι θεοῖς; ähnlich der Argumentation *Hipp.* 451—59.

Hiermit hängt die Ansicht von der Mühseligkeit des Lebens, auf deren Grunde die pathologische Tragödie steht, genau zusammen. Der Grundton so vieler Stellen ist: überall Noth und kein Ende. Beginnt doch sogar das grofse Bruchstück aus dem *Autolycus* mit den Worten, *κακῶν γὰρ ὄντων μυρίων καθ᾽ Ἑλλάδα. Fr. inc.* 122. *ὁ βίος ὄνομ᾽ ἔχει, πόνος γεγώς.* Summarisch das Vorwort des Orestes, neben den kräftigen Sätzen über das endlose Wirrsal aus Wechselfällen und Widersprüchen der Leidenschaft *Rhadam. fr.* 1. *fr. inc.* 160. Statt vieler *Antiop. fr.* 41. *φεῦ φεῦ, βροτείων πημάτων ὅσαι τύχαι | ὅσαι τε μορφαί· τέρμα δ᾽ οὐκ εἴποι τις ἄν.* Dennoch ermahnt er seine weichliche Zeit die Mühen nicht zu scheuen, den schlaffen Genufs aber hintan zu setzen: reich war an solchen Aeufserungen eins seiner spätesten Dramen Archelaus, cf. *Erechth. fr.* 9. und vor allen die männliche Sentenz *fr. inc.* 51. In diesem ewigen Wechsel menschlicher Dinge vermifst er aber die Klarheit und leitende Richtschnur, welche sonst im Gebiet der Natur walte, *Hipp.* 1102. *Beller. fr.* 27. Weniger berührt ihn daher der Kreislauf unserer Schicksale, wo Glück und Unglück wechseln und selbst der unverhoffte Zufall sich einmischt, *Aeoli fr.* 21. *Andromed. fr.* 26. *Beller. fr.* 25. 26. *Ino fr.* 18. vgl. p. 371. Daran erinnert noch eine fünfmal gesetzte Formel beim Schlufs. Auch scheint ihm dafs der Naturgeist (*fr. inc.* 68. *ὁ γὰρ θεός πως, εἰ θεόν σφε χρὴ καλεῖν, | κάμνει ξυνὼν τὰ πολλὰ τοῖς αὐτοῖς ἀεί*) nirgend längere Dauer verstatte, wol gar sein Spiel mit dem gebrechlichen Menschen treibe, *fr. inc.* 115. *πολλαῖσι μορφαῖς οἱ θεοὶ σοφισμάτων | σφάλλουσιν ἡμᾶς, κρείσσονες πεφυκότες.* Er warnt aber dafs man nicht alles den Göttern aufbürde, *τὸ ῥᾷστον εἶπας, αἰτιάσασθαι θεούς Archel. fr.* 24. Zwar mochte diese physische Seite des Lebens, das er für ein Sterben hielt, ihn am wenigsten drücken; doch kehrt mancher 852 wehmüthige Gedanke hier beharrlich wieder, es wäre besser nicht geboren sein und den scheidenden müsse man glücklich preisen (*fr. inc.* 148. glänzend *Beller. fr.* 20. *Cresph. fr.* 13.), oder, ein ununterbrochenes Leid möchte, da der Mensch es leichter trage, wünschenswerther als die wechselvollen Uebergänge zum Glück sein, *Herc.* 1291—93. *Iph. T.* 1117—20. not. Valck. *Diatr.* p. 229. Ohnehin ist er kein Freund von heiterem Lebensgenufs, von den Freuden und Liedern des Males (*Med.* 190—203.), auch tadelt er unumwunden die Turnübungen der Spartanerinnen und die Schauspiele gymnastischer Kunst in den nationalen Panegyren (*Autolyci fr.* 1. *Androm.* 599.); auf dergleichen asketische Paradoxen stichelt Aristophanes *Nub.* 416. 1361. mit Fein-

heit. Wohl aber irrt und erschüttert ihn das harte Loos des Gerechten, dem glücklichen Geschick der Bösen gegenüber: *Scyr. fr.* 2. *Φεῦ, τῶν βροτείων ὡς ἀνώμαλοι τύχαι. | οἱ μὲν γὰρ εὖ πράσσουσι, τοῖς δὲ συμφοραὶ | σκληραὶ πάρεισιν εὐσεβοῦσιν εἰς θεούς κτλ.* Also das sittliche Moment in der Geschichte und die Rechtfertigung Gottes aus einem stabilen Prinzip war ihm problematisch; dieser Idealismus bestimmt das Interesse seiner Tragödien, und erfüllt sie mit jenem tragischen Grundton, den Aristoteles als Eigenthum des Euripides rühmt *Poet.* 13, 9. 10. indem er auch den unglücklichen Ausgang seiner Katastrophen vertheidigt: *διὸ καὶ οἱ Εὐριπίδη ἐγκαλοῦντες τὸ αὐτὸ ἁμαρτάνουσιν, ὅτι τοῦτο δρᾷ ἐν ταῖς τραγῳδίαις καὶ πολλαὶ αὐτοῦ εἰς δυςτυχίαν τελευτῶσιν. τοῦτο γάρ ἐστιν ὥςπερ εἴρηται ὀρθόν. σημεῖον δὲ μέγιστον· ἐπὶ γὰρ τῶν σκηνῶν καὶ τῶν ἀγώνων τραγικώταται αἱ τοιαῦται φαίνονται, ἂν κατορθωθῶσιν. καὶ ὁ Εὐριπίδης εἰ καὶ τὰ ἄλλα μὴ εὖ οἰκονομεῖ, ἀλλὰ τραγικώτατός γε τῶν ποιητῶν φαίνεται.* Aehnlich aber popularer spricht sein Bewunderer Dio Chrys. T. I. p. 477.

Wenn nun Euripides eine Rechtfertigung für die Wirren des menschlichen Lebens begehrt, so kann er sie wenigstens aus dem Schicksalsglauben nicht gewinnen, der jeder rationalen und moralischen Beurtheilung widerstrebt. Nirgend gibt es für ihn ein Schicksal; der Vorwurf (Jacobs zu Sulzer V. 367.) dafs seine Tragödien nur menschliche Geschichten und Leidenschaften, nicht die grofsartigen Lehren des Schicksals spielen, erledigt sich von selbst. Zwar scheint bisweilen ein Schatten des Fatum einzudringen, wie wenn die *Λύσσα* als Werkzeug des bösen Verhängnisses im *Herc.* f. zur schwarzen That antreibt, oder Hippolytus durch Rache der Aphrodite vernichtet wird, der auch eine schützende Gottheit nicht widerstreben konnte, *ἔχεις γὰρ μοῖραν, ᾗ διεφθάρης Hipp.* 1436. cf. *Bacch.* 1347. Allein Euripides bedient sich solcher Figuren blofs als eines dramaturgischen Mittels, um den Fortgang und die Katastrophe leidenschaftlicher Zustände sinnlich zu machen. Am allerwenigsten können ihn die mythischen Götter befriedigen: er rügt die Fabeln, welche ihnen niedrige Wollust, sinnliche Lei-
853 denschaft und Rache, kurz die Gedanken der gewöhnlichsten Menschen aufbürden, als Erfindung unglücklicher Dichter, und seine Kritik verfolgt solche Fiktionen, *Androm.* 1161—65. *Iph. T.* 380. sqq. *Herc.* 1341—46. *El.* 737. 1246. *Auge fr.* 2. Daran grenzt auch seine Feindschaft gegen Priester und Wahrsager, einen damals sehr einflufsreichen und von den Komikern nicht verschonten Stand (cf. Bergk *de comoed. ant.* p. 51.), dessen Vortheil ihm mit der Fortdauer einer falschen und betrügerischen Theologie verknüpft zu sein schien, *Iph. A.* 956—58.

T. 570—75. In geistlichen Sachen rieth er der eigenen Ueberzeugung zu folgen, klassisch *fr. inc.* 128. (963.) *μάντις δ' ἄριστος ὅςτις εἰκάζει καλῶς.* In der anmuthigsten Offenheit läfst er *Ion.* 439—51. den Satz entwickeln, dafs wenn die Götter über die Menschen erhaben sein wollen, sie auch in ihrem Thun sich erhabener bewähren und den Sterblichen ein tadelloses Beispiel geben müfsen. Summarisch heifst es ***Belleroph.*** *fr.* 23. *εἰ θεοί τι δρῶσιν αἰσχρόν, οὐκ εἰσὶν θεοί.* Daher dünkt ihm Zeus, den sogar die reine menschliche Tugend beschämt (***Herc.*** 339—47.), weder göttlich noch der Verehrung werth (wie er im Anfang der Melanippe sich ausdrückt, *Ζεὺς ὅςτις ἐστίν, οὐ γὰρ οἶδα πλὴν λόγῳ κλύων*), sondern nur zum kosmogonischen Prinzip brauchbar, Valck. ***Diatr.*** p. 46. Endlich ist auch ihm wie den Sokratikern *θεοὶ* mit *θεὸς* gleichbedeutend. Cf. E. Müller ***Euripides deorum popularium contemptor***, ***Vrat.*** 1826.

Daraus flofs das Resultat, dafs unser religiöser Glaube in uns selbst, in unserem sittlichen Bewufstsein wurzelt und niemals einem sittlichen Mafsstab widersprechen darf. ***Hec.*** 799. *ἀλλ' οἱ θεοὶ σθένουσι χὼ κείνων κρατῶν | νόμος· νόμῳ γὰρ τοὺς θεοὺς ἡγούμεθα, | καὶ ζῶμεν ἄδικα καὶ δίκαι' ὡρισμένοι.* Gerechtigkeit ist ihm eine Bedingung, während die Ungerechtigkeit (***Peliad.*** *fr.* 3.) auf Rechnung der Menschen kommt; an Gott glauben (*θεὸν νομίζειν — ἡγεῖσθαι* Valck. *de* ***Aristob.*** p. 3. 4.) heifst, das göttliche Walten im menschlichen Lebenslauf erkennen und bestätigt sehen. Um so lebhafter ergriff ihn die Frage, die keinen früher beschäftigt hatte, wieweit die göttliche Weisheit oder die planlose Willkür im Leben der Menschen walte. Wenn nun Gott in unseren Schicksalen gerechtfertigt sein soll, und der Dichter den Drang seiner bösen Zeit empfindet, so trübt sich ihm der Blick. Denn er fordert ein strenges Gericht über die Frevler (*fr. inc.* 42. mit dem Schlufssatz, *κακὸν γὰρ ἄνδρα χρὴ κακῶς πράσσειν ἀεί*, nemlich weil bei Gott das unerbittliche Recht vor der Gnade gilt, *fr. inc.* 3.[a] oder 1030.), deshalb aber vermifst er eine gleichmäfsige moralische Genugthuung. Stellen bei Valck *in* ***Hipp.*** 1102. ***Diatr.*** p. 185—187. Darauf gehen bisweilen herbe Sentenzen, wo das Loos der Guten und Bösen blind zu sein scheint und an Zufall streift: ***El.*** 583. *ἢ χρὴ μηκέθ' ἡγεῖσθαι θεούς, | εἰ τἄδικ' ἔσται τῆς δίκης ὑπέρτερα*, cf. ***Phrixi*** *fr.* 9. *fr. inc.* 187. Umständlicher erörtern die ***Troades*** das Für und Wider dieses Themas; bündiger ***Beller.*** *fr.* 21. mit dem kecken Vorwort, *Φησίν τις εἶναι δῆτ' ἐν οὐρανῷ θεούς· | οὐκ εἰσίν, οὐκ εἴσ'*, verwandt mit den anonymen Trimetern ***ap. Simplic. in Epict.*** p. 223. (***fr. adesp.*** 388. ***N.***) 854
Τολμῶ κατειπεῖν, μήποτ' οὐκ εἰσὶν θεοί· | κακοὶ γὰρ εὐτυχοῦντες ἐκπλήσσουσί με. Eine solche Skepsis verräth offenbar einen

anderen Standpunkt als der atheistische Dichter des *Sisyphus* hat. Immer hält Euripides an einer strafenden höheren Gerechtigkeit fest (*fr. inc.* 144. ἀλλ' ἔστι, κεἴ τις ἐγγελᾷ λόγῳ, | Ζεὺς καὶ θεοὶ βρότεια λεύσσοντες πάθη, cf. *Alcmaeon. fr.* 16.), aber seiner Ungeduld erscheint sie verspätet (*Phrixi fr.* 8. *fr. inc.* 2.), langsam und auf Mufse wartend, ein Kind der Zeit (τήν τοι Δίκην λέγουσι παῖδ' εἶναι χρόνου *Antiop. fr.* 16.), und er verwundert sich über diesen Lauf der Welt, worin es bunter als billig hergeht; um so mehr als die Gottheit wenn auch ungesehen uns zur Seite bleibt (bei Nauck *fr.* 257.): denn überall erblickt er das Auge der göttlichen Gerechtigkeit. Nur ihre Hand vermifst er oftmals und er sieht tiefer als Menander *Com.* IV. p. 120. Οἴει τοσαύτην τοὺς θεοὺς ἄγειν σχολήν, | ὥστε τὸ κακὸν καὶ τἀγαθὸν καθ' ἡμέραν | νέμειν ἑκάστῳ; Er rügt vielmehr den naiven Wahn der Athener, als ob Zeus über die begangenen Sünden Buch und Rechnung halten lasse, bis die Stunde des Abschlusses gekommen sei, *Melanippe fr.* 12. Er ist also wie viele Zeugen chaotischer Revolutionen an der Geschichte, nicht an den Idealen irre geworden. Darum läfst er die Zuversicht in göttlichen Problemen nicht gelten (*Philoct. fr.* 7. ὅστις γὰρ αὐχεῖ θεῶν ἐπίστασθαι πέρι, | οὐδέν τι μᾶλλον οἶδεν ἢ πείθει λέγων), und er war fast geneigt mit einer gelinden Vermittelung (*Hipp.* 1115. δόξα δὲ μήτ' ἀτρεκὴς μήτ' αὖ παράσημος ἐνείη) sich zufrieden zu geben. Zuletzt fand er in der Mitte zwischen dem Zweifel und dem klügelnden Unglauben (τὸ σοφὸν) eine Beruhigung in der Resignation und Selbstverleugnung, welche für ein leichtes Opfer den Glauben an die seit aller Zeit waltende dämonische Macht erklärt: besonders *Bacch.* 395. 884. ff. 900. ff. Vergl. mehreres in p. 370.

e. Oekonomie, Prolog, Chorlieder, Epilog.

7. Die straffe Haltung der antiken Tragödie mangelt dem Euripides. An ihrer statt hat er ein ideelles Prinzip eingesetzt, indem er auch hierin der Ochlokratie folgt, welche keinen gebundenen und richtig zusammenstimmenden Haushalt besafs und ihren Reichthum an geistigen und materiellen Mitteln weder beherrschte noch harmonisch verband. Ein symmetrisches Kunstwerk mit strenger Gliederung ist ihm selten gelungen, schon weil seine Dichtung keinen festen substanziellen Boden hat, und weder auf dem Mythos ruht noch im Schicksal wurzelt. Zwar sein Mythenkreis (p. 159. fg.) ist ausgedehnter, durch Erfindsamkeit und innere Veränderungen mannichfaltiger ausgebaut als der eines ande-

ren Tragikers, denn auch die jüngsten, in der Poesie wenig ge-
feierten Sagen haben hier einen Platz gefunden. Er begnügte
sich nicht wetteifernd mit Aeschylus und Sophokles, wenn
auch mit geringerer Vorliebe für Ueberlieferungen des alten
Epos, die hervorstechenden und selbst die verborgenen Punkte
der Heroenfabel, namentlich die schweren Verhängnisse der
Fürstensage zu behandeln, sondern er bereicherte sie noch
durch neue fesselnde Stoffe, deren Natur zur Kontroverse,
besonders im Gebiet der weiblichen Leidenschaft pafst; mit
gleicher Gewandheit weifs er die fruchtbarsten Motive zu nu-
tzen und Ueberlieferungen umzudichten. Allein diese my-
thische Welt hat bei ihm jeden idealen Glanz verloren und 855
in Figuren seiner Gegenwart sich umgewandelt, auch wird
er von der Anaxagorischen Philosophie zu sehr beherrscht,
um das Alterthum in seiner grofsartigen Einfalt mit einiger
Hingebung zu fassen. Seine Gefühle sind zu weich und voll
von Humanität, um einen Mythos mit schroffem Charakter
und dem Hintergrund eines düsteren Verhängnisses zu dul-
den; solche hat er in seinem Sinne mehrmals aber keines-
wegs glücklich umgeformt, wovon die Vergleichung Sopho-
kleischer Themen mit den verlorenen Dramen Antigone und
Oedipus einen Begriff gibt. Die Götter räumen den Platz
vor einer abstrakten Intelligenz, die mythischen Figuren sind
zu hohlen Schatten ohne Fleisch und Blut geschwunden.
Hier waltet nicht mehr das Schicksal sondern der Mensch
mit seiner Willkür und Leidenschaft; daher verlieren die
Charaktere des Euripides (p. 153.) das machtvolle Pathos
und den Schwung einer überkräftigen Vorzeit, woraus einst
die tragische Welt ihre Nahrung zog. Diese Heldenwelt ist
bereits verblafst und ihr Gewand etwas fadenscheinig gewor-
den. Seinen Personen mangelt nun nichts so sehr als Nothwen-
digkeit und innere Konsequenz, da sie nur Geschöpfe der
Dramaturgie sind und in ihrem Dienste die Macht des Lei-
dens und der Leidenschaft verkörpern, nur die weiblichen
Rollen läfst er mindestens in Thatkraft und Persönlichkeit
hervortreten; die Charakteristik geht über einen Umrifs wenig
hinaus. Die Charaktere besitzen daher wenig von individuel-
ler Festigkeit und noch weniger fürstliche Würde; sie sind

niemals markig, selten selbständig, oft aber schwächlich und seicht, mehr mit bürgerlicher Wahrheit und reflektirender Beredsamkeit als mit sittlichem Feuer ausgestattet, sie dürfen sogar auf die Lumpen des Bettlerstandes herabsinken, und dieselben Personen erleiden nach Bedürfnifs eine wandelbare Darstellung. Was aber die mangelnde Kraft und Tüchtigkeit ersetzt oder dafür entschädigen kann, das liegt in der Naturwahrheit der wechselvollen Empfindung und in der Stärke, selbst in den Widersprüchen der Leidenschaft, wovon in der antiken Tragödie kaum eine Spur angetroffen wurde. Die Fassung der Mythen und Charaktere steht daher unter den Einflüssen der pathologischen Kunst, letztere grofs und klein sind aber nur Mittel eines durchgreifenden Plans, des von diesem Dichter geschaffenen (p. 182.) Intriguenspiels der verflochtenen Tragödie. Euripides entwickelt daran ein grofses schöpferisches Talent, indem er eine beträchtliche Zahl von Mythen, die ihren mythischen Bestand einbüfsen und alles positiven Werths entkleidet worden, geistig umbildet und mit einem neuen ideellen Gehalt erfüllt. Ein künstlich ausgebreiteter Plan bestimmt und gruppirt die handelnden Charaktere; wieweit sie Bedeutung und Anspruch auf das Mitgefühl der Zuschauer haben sollen, dies hängt am Grade des Pathos, das ihnen zugemessen wird. Sie sind daher selten richtig abgestuft, häufig durch einen sentimentalen Ton ge-
856 färbt, aber zum gröfseren Theil interessant, da den Denker ihre kühne Leidenschaft, ein andermal die Kontraste und sogar noch ihre anomalen Lebensgeschicke beschäftigen. Vorzugsweise besitzen die weiblichen Charaktere und ihnen verwandte Charakterbilder (wie Ion, den die Züge der Sittenreinheit auszeichnen) eine gröfsere Vollendung und Tiefe; sie sind sogar seinen männlichen überlegen, und niemand vor Euripides hat Charaktere der Frauen auf der Bühne so tief und vielseitig, mit solcher Zartheit und Stärke der Seele dargestellt. Hier und auf anderen Punkten wird es merklich wie sehr Euripides der modernen Empfindung sich nähert. Aber ungeachtet aller rührenden Wahrheit verfällt er in die Schwächen eines empfindsamen Pathos, und seine handelnden Personen zerfliefsen oft vor weicher, selbst wei-

nerlicher Feinheit. Hiezu hat das neue, von Euripides eingeführte Prinzip der Liebe (p. 372.) nicht wenig beigetragen. Er entwickelt hier die ganze Virtuosität eines psychologischen Malers, beleuchtet aber nur einzele, vom Strom der Leidenschaft bewegte Gruppen, sonst versäumt er die dramatischen Figuren abzuschatten und einander sorgfältig einzuordnen, am wenigsten vermag er bei strenger Ausmessung der Persönlichkeit eine Mitte zwischen Zuviel und Zuwenig zu halten. Vielmehr übertreibt er, indem er bis zum Extrem edle oder schlechte Wesen anhäuft und die Reden aufser Verhältnifs dehnt, sogar Fragen der Wissenschaft von Frauen erörtern läfst. Dieser Uebelstand verräth einen wesentlichen Mangel seines Plans: erstlich da die Begebenheiten nicht mehr dem Gesetz einer Kausalität folgen und in einer innerlichen Einheit sich verknüpfen, so müssen sie häufig als ein Aggregat zusammenfliefsen; dann aber vermifst man eine weise Sparsamkeit, denn Euripides fehlt darin dafs er, um die Gegensätze des Pathos so voll als möglich auszuführen, sorglos vielen Stoff verbraucht, der schon in einen zweiten Plan überspringt, sogar einen zweifachen Plan zusammenfügt und durch Episodien die Grenzen beliebig verrückt. Allerdings fliefst diese Verschwendung und das Unmafs eines überladenen Plans aus der guten Absicht, die Verflechtung und feine Berechnung der kausalen Fäden in der sittlichen Welt (p. 150.) noch anschaulicher zu machen, und der unerwartete Blick in die geheimnifsvollen Wege der Gottheit, die den unklaren Lebenslauf zum Abschlufs führen, steigert den pathetischen Eindruck. Aufserdem kann er mit Leichtigkeit rühren und überraschen, aber er bringt auch das Mafs zum Opfer und schwächt den Eindruck, da die Vielheit der geschichteten tragischen Akte zerstreut und die Spannung verflüchtigt. Nicht gering ist also die Fahrläfsigkeit und Ungleichheit seiner Arbeit, nicht geringer die Verschiedenheit seiner Dramen: aber niemand zeigte solche Feinheit in der Anlage von Peripetien oder in verwickelten Situationen, niemand weifs besser die Sympathien zu steigern und Erwartungen zu spannen, bis der eng geschürzte Knoten in genugthuender Weise (namentlich mit glücklicher Benutzung der ἀναγνωρίσεις) gelöst wird. Durch diese Kunst,

die Katastrophe in einer Folge sichtbarer oder geheimer Hindernisse vorzubereiten und unaufhaltsam auf einen Höhepunkt zu treiben, hat er den tragischen Mechanismus vervollkommnet und allen Zeiten überliefert; schon die neuere
857 Komödie verfuhr regelmäfsig nach demselben Plan. Ueberhaupt hat Euripides die Tragödie dem Zuschauer menschlich nahe gerückt; er ist uns verständlicher und steht unserem Gefühl näher als die beiden antiken Meister.

7. Ueber die Wahl der Mythen und den Geist in dem der Dichter diese trocken gelegten Hüllen der Poesie behandelt ist vor anderen zu beachten Welcker p. 457. ff. Besonders aber haben am Detail seiner Oekonomie (*εἰ καὶ τὰ ἄλλα μὴ εὖ οἰκονομεῖ Aristot.*) die alten Kunstrichter oft und vieles getadelt, namentlich den Aufwand an pathetischen Reden und Motiven, um zu rühren oder doch zu gefallen. Schol. E. *Or.* 128. *ἐφελκυστικὸς γάρ ἐστιν ἀεὶ μᾶλλον τῶν θεατῶν ὁ ποιητής, οὐ φροντίζων τῶν ἀκριβολογούντων*, Schol. *Phoen.* 1485. *τίνι γὰρ ἀπολογεῖται εἰ μὴ τῷ θεάτρῳ*; coll. Schol. 88. ibi Valck. Schol. Soph. *Oed. R.* 264. Dahin gehört ferner der Vorwurf eines Bettelpoeten, welcher die Helden im Elend (ein Register derselben läfst uns Aristophanes unter heiteren Witzen in den Acharnern schauen) mit Lumpen behängt und sogar Elektra zur Frau eines Landmannes erniedrigt: *ὦ πτωχοποιὲ καὶ ῥακιοσυρραπτάδη Ran.* 850. *ὅλως ἐν πᾶσιν Εὐριπίδης πτωχοποιός ἐστιν* Schol. *Phoen.* 1539. Dafs diese stattliche Lumpen- und Polterkammer allein dem Dichter, der das heroische Zeitalter nur in flüchtigen Umrissen skizzirt, möglich war, läfst sich begreifen, nicht aber die Rechtfertigung, als ob die Helden im tiefsten Elend verklärt und zu Mustern der Moral erhöht worden seien. Ein anderer Tadel trifft den Ueberflufs in den Reden und den Mangel an Subordination: Arist. *Ran.* 958. Aristot. *Poet.* 15. Orig. c. *Cels.* p. 356. Die Breite der Erzählungen über Dinge die dem Sujet vorauf liegen, besonders genealogischer Art, rügt Schol. Soph. *Oed. C.* 220. und vermuthlich Schol. Aesch. *Eum.* 47. Man sollte daher anfangs fragen, warum er gegen plastische Beschreibungen des Krieges, der Kämpfer und ihrer Waffen (*Phoen.* 758. *Suppl.* 846—56.) beim Aeschylus eifert; allein jede blofs ethische Zeichnung schätzt er gering, wenn sie nicht dem Pathos reflektirter und bewegter Zustände dient. Unbedenklich hat man aber seine Meisterschaft in der pathologischen Kunst anerkannt. Aristot. *Poet.* 13, 10. *καὶ ὁ Εὐριπίδης εἰ καὶ τὰ ἄλλα μὴ εὖ οἰκονομεῖ, ἀλλὰ τραγικώτατός γε τῶν ποιητῶν φαίνεται.* Longin. 15, 3. *ἔστι μὲν οὖν φιλοπονώτατος ὁ Εὐριπίδης δύο ταυτὶ πάθη, μανίας τε καὶ ἔρωτας ἐκτραγῳδῆσαι, κἂν τούτοις ὡς οὐκ*

οἶδ' εἴ τισιν ἑτέροις ἐπιτυχέστατος· οὐ μὴν ἀλλὰ καὶ ταῖς ἄλλαις ἐπιτίθεσθαι φαντασίαις οὐκ ἄτολμος. Auch die Hebel der Euripideischen Oekonomie, Peripetien, Erkennungen und Metabasen ins Unglück, hat Aristoteles nach ihrem Werth gewürdigt und zur Grundlage seiner Theorie gemacht, besonders *Poet.* 6, 18. 10. 11. 16. 18. Was aber ein Kenner des Dramas Lynkeus in seinem Brief an den Komiker Posidippus (*Ath.* XIV. p. 652. D.) zu sagen scheint, dafs im pathetischen Theile kein Unterschied zwischen den beiden Meistern sei, war ein humoristischer Einfall um des Kontrastes willen: ἐν τοῖς τραγικοῖς πάθεσιν Εὐριπίδην νομίζω Σοφοκλέους οὐδὲν διαφέρειν· ἐν δὲ ταῖς ἰσχάσι τὰς Ἀττικὰς τῶν ἄλλων πολὺ προέχειν.

8. Mit einer solchen Läfsigkeit der Oekonomie stimmt auch die Methode des Euripides in Exposition und Schlufs. Da der Körper des Gedichts für ihn nicht den Werth eines organischen Kunstwerks hat, in dem kein Glied überflüssig oder willkürlich sein, jedes dem Ganzen dienen soll und alle einander tragen, so konnten auch Anfang, Mitte und Schlufs selten in einem bündigen Zusammenhang sich verknüpfen. Immer war sein Plan überwiegend auf die Masse der Fabel 858
und ihren pathologischen Kern gerichtet. Nicht leicht hebt er mit einem bedeutsamen Punkt der Handlung an, wodurch der Zuschauer gestimmt und mitten in die frisch und gegenwärtig sich entrollende Begebenheit gezogen würde; sondern ihm fehlt das erste Glied im tragischen Organismus, und er liebt nicht in ein Motiv seines Themas einzuführen. Statt dessen gebraucht Euripides einen äufserlichen oder historischen Vorbericht, gleichsam als Programm, das den letzten Punkt der Handlung bezeichnet und gelegentlich ihre künftige Wendung andeutet. Dieser mechanische Prolog ist an feste Formeln geknüpft, eintönig und kalt, und hat weder die Bestimmung eines wesentlichen Bindeglieds noch verräth er eine feine poetische Hand; eher darf man ihn den letzten gesammelten Blick nennen, den der Tragiker auf seine Dichtung wirft. Allein dem Zuschauer, der mitten unter den vielfachen Neuerungen im Mythos genöthigt und berechtigt war frühzeitig über die Fassung des Stoffs sich belehren zu lassen, dient er nützlich als ein Summarium, welches die Fäden des verschlungenen Gewebes aufrollt und einen übersichtlichen Standort gewährt. Die neuere Komödie nahm

dieses Mittel in die dramatische Technik auf, und der Prolog war dort ein bequemer Platz, wo der Dichter manchen Wink und Geständnisse wie in einem Vorwort hören liefs. Sein Gegenstück ist der Epilog, welcher die zur äufsersten Spannung gelangte Katastrophe lösen und durch einen sittlichen Aufschlufs den Erwartungen genügen soll. Euripides weifs nun zwar seine Gemälde der Leidenschaft und Trübsal in unaufhaltsamer Bewegung auszuführen, aber selten gelangt er zur reinen Auflösung der schroffen Dissonanzen, selten wird die Reflexion durch die wohlthuende Einsicht in eine mit Freiheit des Willens gepaarte Nothwendigkeit beruhigt und versöhnt. Zuweilen findet die Resignation einen solchen Abschlufs; häufiger steigt der Streit der Leidenschaften und Parteien auf eine schwindelnde Höhe, wo der Friede nicht aus einer inneren Erkenntnifs quillt, sondern um den sittlichen Ansprüchen genüge zu thun oder um eines blofs dramaturgischen Endes willen ein Gott, der am natürlichsten in die Fabel eingreift, über die Köpfe durch Maschinerie sich erhebt, die schwebenden Zweifel gebieterisch zerstreut, hauptsächlich aber durch Verkündung des Schicksals oder der Zukunft beschwichtigt. Am stärksten erscheint dieser Mifsbrauch im Hippolytus, wo zwei widerstrebende Gottheiten auf die Endpunkte des Dramas, in Prolog und Epilog gestellt sind und das pathologische Motiv des Themas aufheben. Euripides hat aber an solche theatralische Figuren sich völlig gewöhnt, und selbst wo der reine Schlufs (wie in den Bacchen) aus einem wohl angelegten Plan fliefsen sollte, kehrt der Dichter zu seinem Mechanismus zurück. Passender dienen Erscheinungen der Götter in patriotischen Themen, wo die Weissagung von der künftigen Attischen Herrlichkeit ein
859 gemüthliches Schlufswort gestattet; alsdann wirft der Epilog einen höheren Glanz auf die Vaterstadt. Wenn aber dieser pomphafte *deus ex machina* doch immer nur den Knoten zerhaut, wenn sein Gebrauch deutlich aussagt dafs die menschliche Weisheit erschöpft sei: so gilt er zugleich als Beweis, wie wenig Euripides aus seiner Spekulation ein konstruktives Prinzip in der dramatischen Kunst oder einen organischen und folgerichtigen Plan zu finden wufste.

8. **Prologe**: Ansichten bei Eichstädt *de dram. Gr. comico-satyr.* p. 98—109. Ellendt *de prologis trag. Gr. Regim.* 1819. Kritik von Schlegel I. 215. fg. Schon Valckenaer *Diatr.* p. 92. sprach seine gröfsere Befriedigung an den künstlerischen Expositionen des Sophokles aus. Aristophanes vernichtet dieses nach einerlei Schema gearbeitete Kunstmittel *Ran.* 1193. ff. (Progr. von R. Hanow *de Aristoph. ampulla versuum corruptrice, Züllich.* 1844.) mit unbarmherzigem Spott, und wer die glückliche Parodie fr. 199. betrachtet, *Ἥκω Θεαρίωνος ἀρτοπώλιον | λιπών, ἵν᾽ ἐστὶ κριβάνων ἑδώλια*, mufs dem kritischen Gefühl des Komikers Recht geben. Auch rügten alte Kunstrichter die Breite solcher Vorreden, Schol. Aesch. *Eum.* 47. Schol. Arist. *Ach.* 415. Doxopater in *Rhett. Gr.* T. II. p. 228. Eben daran erinnerten Alexandrinische Kritiker in einer unhomerischen Stelle, Schol. *Il.* ό. 64. *ἐοίκασι γὰρ Εὐριπιδείῳ προλόγῳ ταῦτα.* Kühn und witzig war der Gedanke Lessings Dramat. I. 48. 49. aus eben diesen Prologen die Ueberlegenheit und sichere Meisterschaft des Dichters zu erweisen, der mehr auf die Wirkung der Situationen als auf den spannenden Plan sich verliefs; das Gegenstück zur Meinung von Jacobs und anderen, die darin Spuren vom frühesten Zustand dieser Gattung oder einen Nachhall des Epos fanden. In der grofsen Umwälzung der Mythen (die doch selbst beim Euripides, so sehr er auch von der bekannten Fabel abgeht, auf die Stellung der Personen und einzeler Partien sich zu beschränken pflegt) sah Hermann *praef. Soph. El.* p. X. einen wesentlichen Grund für Einleitungen der Art; auch Schlegel dachte daran, fand aber das Mittel in solcher Allgemeinheit gar zu kunstlos, und gewifs erscheint alsdann das Unvermögen des Dichters, einen frei gestalteten Stoff in lichtvoller Weise zu beherrschen, noch etwas empfindlicher. Man erkennt füglich nur ein Abkommen mit dem Publikum, denn ohne den vorläufigen Umrifs des Thatbestandes, den Auszug eines Schauspielzettels, würde dieses in den leidenschaftlichen Verlauf und die Motive der romantischen Tragödie (z. B. im Ion) mit Mühe sich gefunden haben. Auf das Publikum nimmt ohnehin Euripides auch in kleinen Zügen eine stete Rücksicht, *ἐφελκυστικὸς γάρ ἐστιν ἀεὶ μᾶλλον τῶν θεατῶν ὁ ποιητής κτλ. Schol. Or.* 128. (s. p. 391.) *Schol. Phoen.* 1485. *extr. Schol. Tr.* 1. Zuletzt gewöhnte sich aber der Dichter völlig an ein Mittel, dessen Mechanismus ihn allzu grofser Mühen überhob. Daher überall ein Prolog, auch *Iphig. A.* besafs ehemals den ihrigen; einen eigenthümlichen haben die Troades, den schönsten aber Medea; blofs Andromeda wich von der Regel ab, indem eine lyrische Monodie (Welcker p. 647.) dem Prolog voranging. Von der Nachahmung der neueren Komödie, die bisweilen einen Prolog mittelst Prosopopöie sprechen liefs, Meineke *in Menand.* p. 284.

Vom *deus ex machina* im Epilog Valck. *in Hipp.* 1285. Manches über diesen Punkt Fr. Fritzsche *Quatuor leges scen. Gr. poesis, L.* 1858. p. 57. ff. Zuletzt hat auch Sophokles im Philoktet davon Gebrauch gemacht, vom Prolog wenngleich nicht ohne feines Gefühl in den Trachinierinnen. Sogar sind die *Supplices*, welche doch einen reinen pathetischen Schlufs aus unmittelbarer Entwickelung (wie die Bacchen) finden konnten, von einem solchen Mechanismus nicht verschont geblieben. Am wenigsten kann man sicher sagen in welcher Scenerie (des Kadmus, wie einige glauben, oder *fr.* 922.) die beiden Verse vorgetragen wurden: *οἴμοι, δράκων μου γίγνεται τὸ ἥμισυ. | τέκνον, περιπλάκηθι τῷ λοιπῷ πατρί.*

860 9. Endlich erzeugt das Mifsverhältnifs, welches in Handlung und Rede zwischen den Aufgaben der Schauspieler und dem Chore stattfindet, einen erheblichen Mangel der Oekonomie. Denn der Chor, den Euripides wider Willen als ein lästiges Herkommen erträgt, hat aufgehört den lyrischen Bestandtheil der Tragödie oder das sittliche Bewufstsein darzustellen, worin das Besondere mit dem Allgemeinen sich vergleicht; der Schwerpunkt ruht nicht mehr in ihm, sondern ist in den pathologischen Interessen zersplittert und untergegangen. Sein Platz war in Wahrheit leer geworden: jetzt bedeutet er dem Dichter einen Vertrauten oder theilnehmenden Freund, der unbedingt den Hauptpersonen sich anschliefst; auch schiebt er, um die leeren Stellen zu füllen, auf Ruhepunkten in einer mehr geschmückten als erhabenen Diktion (p. 374.) Reflexionen, Mythen und Schilderungen ein. Der hauptsächliche Werth der Chorlieder besteht daher darin, dafs sie die philosophischen und religiösen Gedanken des Euripides (p. 212.) erläutern; man findet dort bisweilen tiefsinnige Betrachtungen, welche völlig abstrakt und episodisch von ungeeigneten Personen ausgesprochen werden, denn er gebraucht meistentheils weibliche Charaktere. Desto breiter ist der Raum den die handelnden Personen als Träger der pathologischen Tragödie einnehmen. Zwar erwartet niemand ein straffes und präzises Zusammenspielen; hiefür fehlt es den Charakteren an Kraft und Selbständigkeit, den Akten an Sparsamkeit und strenger Gliederung, dem Dialog, namentlich der Stichomythie (p. 374.) an Raschheit und Spannung, auch dehnt sich der Vortrag in Zwiegesprächen

und in Monologen weit über das durch die Handlung oder die Charakteristik gebotene Mafs hinaus, und das rechte Gleichgewicht zwischen Thun und Reden geht an Kontroversen der überfliefsenden Beredsamkeit oft verloren. Allein der drastische Gehalt des Plans wird durch die Wendungen der Intrigue gesteigert und durch lyrische Situationen belebt; dieser Reichthum gibt auch den Hauptfiguren ein vielseitiges Interesse, und aus allen Regungen des Mitleids oder der Furcht geht eine kräftigere Sympathie hervor, als ihre Persönlichkeit selber erregt hätte; sie dienen überdies nicht dem eigenen Pathos, sondern sollten Motive sein, um die Bilder menschlicher Leidenschaft und Trübsal in der gröfsten sinnlichen Wahrheit auszumalen. In Scenen der bewegtesten Stimmung werden statt der alten Solis (p. 211.) von ihnen Monodien vorgetragen, welche der Dichter aus der sentimentalen Tonfülle der neuesten Musik verziert und ungewöhnlich ausdehnt. Sie waren anfangs spärlich, in früheren Dramen fehlen sie gänzlich; später gewöhnte man sich an Arien der Art, in denen vor Katastrophen oder bei grofsen Abschnitten das aufgeregte Gefühl sich sammelt und mit heftiger Rhetorik und in regellosen Rhythmen den Ausdruck eines leidenschaftlichen Schmerzes vernehmen läfst. Diese sentimentalen Klagen wechseln bisweilen nach Art des alten Kommos mit Responsorien 861
des Chors. Sie beleuchteten den erregten Affekt und waren ein Glanzpunkt der Aktion, in solchen musikalischen Formen scheint ein Vorspiel der modernen Oper durchzuklingen; übrigens beobachten sie weder Gesetz noch Mafs, und ermüden durch Wortschwall und eintönige Manier, wozu noch die springende Diktion in abgerissenen Satzgliedern kommt. Dieses modische Kunstmittel steht mit dem gesunden Ton und der logischen Ordnung, die sonst Euripides beobachtet, im stärksten Widerspruch.

9. Ueber die Chorgesänge, deren tändelnde Manier und schwachen Gehalt Aristophanes *Ran.* 1308—35. in einer glücklichen Reproduktion verspottet, hat mehr als ein alter Kunstrichter sich tadelnd ausgesprochen: Valck. *in Phoen.* 1026. Bei derselben Stelle rügen schon die Scholien den Mifsbrauch einer mythologischen Digression, ungefähr wie der Kritiker in Schol. Arist. *Ach.* 442. οὗτος γὰρ εἰςάγει τοὺς χοροὺς οὐ τὰ

ἀκόλουθα φθεγγομένους τῇ ὑποθέσει, ἀλλ' ἱστορίας τινὰς ἀπαγγέλλοντας, ὡς ἐν ταῖς Φοινίσσαις, οὔτε ἐμπαθῶς ἀντιλαμβανομένους τῶν ἀδικηθέντων, ἀλλὰ μεταξὺ ἀντιπίπτοντας. Letzteres zielt auf die Stellung namentlich des Chors in der Medea, die durch Schuld der Intrigue schief ist. Schon Aristoteles sagt *Poet.* 18. *καὶ τὸν χορὸν δὲ ἕνα δεῖ ὑπολαβεῖν τῶν ὑποκριτῶν καὶ μόριον εἶναι τοῦ ὅλου καὶ συναγωνίζεσθαι, μὴ ὡς παρ' Εὐριπίδῃ ἀλλ' ὡς παρὰ Σοφοκλεῖ.* Aehnlich Attius *ap. Non.* p. 178. Vgl. p. 222. Die seltsame Notiz dafs Euripides sogar von der komischen Parabase (vgl. Anm. zu §. 122, 1.) häufigen Gebrauch mache, gibt Pollux IV, 111. mit dieser Ausführung: *ἐν μέν γε τῇ Δανάῃ τὸν χορὸν τὰς γυναῖκας ὑπὲρ αὑτοῦ τι ποιήσας παρᾴδειν, ἐκλαθόμενος ὡς ἄνδρας λέγειν ἐποίησε τῷ σχήματι τῆς λέξεως [τὰς γυναῖκας]. καὶ Σοφοκλῆς δὲ αὐτὸ ἐκ τῆς πρὸς ἐκεῖνον ἁμίλλης ποιεῖ σπανιάκις, ὥςπερ ἐν Ἱππόνῳ.* Worin das Verfahren des Sophokles bestand, ist jetzt nicht zu sagen; beim Euripides aber lassen die Worte *τῷ σχήματι τῆς λέξεως* nicht an das natürlichste, die spekulativen Beiwerke der Chorlieder, sondern blofs an die grammatische Form denken (vgl. Welcker p. 644.): denn ein in Grammatik so oberflächlicher Mann wie Pollux konnte schon bei solchen Wendungen annehmen dafs der Dichter aus der Rolle fiel. Indessen vermuthet Meineke *Exerc. in Ath.* II. p. 18. dafs wenigstens das Satyrspiel eine Parabasis zugelassen habe, hauptsächlich wegen der vier Verse des Tragikers Astydamas *ἐν Ἡρακλεῖ σατυρικῷ* *ap. Ath.* X. init., deren Anfang, *Ἀλλ' ὥςπερ δείπνου γλαφυροῦ ποικίλην εὐωχίαν | τὸν ποιητὴν δεῖ παρέχειν τοῖς θεαταῖς τὸν σοφόν.* Allein Astydamas fällt hinter die klassischen Zeiten des Dramas, und als eitler Schöngeist hat er sich nicht nur ein Wort an das Publikum sondern auch den Gebrauch des Eupolideus erlaubt, zwei Licenzen die bisher den Tragikern unbekannt waren; ein weiterer Schlufs mag daher bedenklich sein, sollte man auch nicht glauben dafs Athenaeus durch Irrthum den Astydamas statt eines Komikers nenne oder sein Text verfälscht sei. Uebrigens s. C. Friederichs *Chorus Euripideus comparatus cum Sophocleo*, Erl. 1853. Monodien, nach der Manier des Timotheus *ἀπολελυμένα* oder monostrophisch: Fritzsche *de monodiis Euripideis*, *Rostoch.* 1842. Aristophanes spottet ihrer in einer lustigen Parodie *Ran.* 1338—83. cf. 954. *εἶτ' ἀνέτρεφον μονῳδίαις.* Müller Gesch. d. Litt. II. 291. erkennt in der sinnlichen Malerei der Monodien und in ihrer geringen rhythmischen Haltung ein treues Abbild des gleichzeitigen Dithyrambos; aber nicht nur waren die melischen Formen zu verschie-
862 den, dem Euripides fehlt auch die Pracht und der sinnliche Reiz einer malerischen Komposition. Sonst ist kein Zweifel dafs seine Neigung zur jüngeren Schule der Musik und der

Dithyrambiker, unter deren Vertretern ihm Timotheus nahe stand, hier sichtbar hervortritt. Kaum wird er selber die Choreuten darin unterwiesen haben, wie man doch nach der Anekdote bei Plut. *de auditione* p. 46. B. glauben mufs, wo der Dichter in *μιξολυδιστὶ* vortragend belacht wird, *ὡς ὑπολέγοντος αὐτοῦ τοῖς χορευταῖς ᾠδήν τινα πεποιημένην ἐφ' ἁρμονίας εἷς ἐγέλασεν.*

f. Dichtungen des Euripides.

10. Sein litterarischer Nachlafs war ansehnlich, da man die Gesamtzahl der Dramen auf 92 berechnete; doch hatten die Kritiker nur 75 als ächt anerkannt, darunter nach ihrer Angabe blofs 8 Satyrspiele. Jetzt werden höchstens 68 Titel ermittelt. Eine Anzahl berühmter Tragödien brachte er in Gruppen oder Tetralogien (pp. 34. 137.) auf die Bühne: von erhaltenen waren ein Ring in der tetralogischen Kette Alkestis, Medea, Troades, Bacchen, Iphigenie auf Aulis. Soweit wir solche Gliederungen kennen, hatten sie weder in dem Mythos ein gemeinsames Band noch in der Abstraktion eines viertheiligen Gedankens, wo das Thema durch Abwandlung und Kontraste in ein wechselndes Licht gestellt wäre; seine Tendenz, die Kehrseiten des Lebens zu beleuchten und am sittlichen Begriff der Gottheit zu prüfen, vertrug kaum eine strenge Gruppirung und Klassenordnung. Geblieben sind 17 vollständige Tragödien und der einzige Beleg des Satyrdramas *Κύκλωψ*, dann abgesehen von poetischen Kleinigkeiten (II. 1. p. 483.) unter seinem Namen auch fünf, von einem gewöhnlichen und wenig unterrichteten Jünger der Rhetorschule verfertigte B r i e f e. Unter den verlorenen Stükken waren wenige woran das Alterthum kein Interesse fand; alle gewährten aber besonders den Sammlern einen Reichthum an feinen scharfsinnigen lehrhaften, durch sittlichen Gehalt oder Form anziehenden Aussprüchen, wodurch wir eine der umfassendsten Fragmentsammlungen gewonnen haben. Am wenigsten gelangen ihm Themen (wie Philoktet, Elektra oder Antigone p. 318.), worin er mit Sophokles wetteifert und die von seinen Vorgängern angenommene Fassung der Mythen überbot; am besten hat er die Vorarbeit des Neophron (p. 51.) für seine Medea sich angeeignet. Da nun Euripides in allen Kreisen der Bildung und auf den

Theatern sich unverändert erhielt, so haben mehr als 20 un-
ter den verlorenen durch den Reiz des Plans oder der Ge-
danken fortdauernd ein Ansehn behauptet, zum Theil in vor-
züglicher Gunst gestanden; bei mehreren gewähren längere
Bruchstücke, die Nachahmungen der Römischen Tragiker und
aufser anderen Mitteln auch Vasengemälde die Möglichkeit,
ihren Gang zu überschauen und einigermafsen im Umrifs zu
restauriren. Näher bekannt sind: Antiope, eins der gefeier-
863 ten und vollendetsten Stücke, glänzend durch Vortrefflichkeit
des Stils und durch ein feines Lob der Bildung; Aeolus, an-
stöfsig durch die Sophistik der sinnlichen Leidenschaft, wie
Bellerophontes, ein Stück der älteren Periode, das Bild
eines menschenfeindlichen Zweiflers oder ein Vorläufer des
dramatischen Pessimismus war; Andromeda, merkwürdig
durch Empfindsamkeit und den Hauch eines romantischen Ge-
fühls; Intriguenstücke wie Philoktet (Ol. 87, 1. gegeben),
Stheneboea dem Phoenix und ersten Hippolytus
verwandt, Telephus, verrufen durch das feine verschlun-
gene Gewebe des Plans, dessen Kunst mit der Dürftigkeit des
inneren Gehalts in Widerspruch stand und die Komiker zu
scharfem Spott anregte; Phaethon, leicht gebaut und mit
modernen Elementen stark gefärbt; nicht unbedeutend Hy-
psipyle und das mit patriotischer Beredsamkeit, aber auch
mit zu breiter Moral erfüllte Drama Erechtheus; Kres-
phontes, ein glücklich erfundenes und durch seinen span-
nenden Plan ausgezeichnetes Thema, das auch in der pathe-
tischen Tragödie der Neueren sich behauptet hat. Die Chro-
nologie der Stücke welche für den Stufengang und die
Wendungen in des Dichters Kunst und Lebensansichten wich-
tig ist, läfst sich nur selten aus didaskalischen oder histori-
schen Angaben bestimmen; meistentheils ist man auf Kombina-
tionen beschränkt, die aus Betrachtung des Versbaus, politi-
schen Anspielungen und aus Parodien der alten Komiker gezo-
gen werden. Hieraus ergibt sich hauptsächlich dafs keine ge-
ringe Zahl seiner berühmteren Tragödien schon vor oder um
den Beginn des Peloponnesischen Krieges fällt, dafs die spä-
ter verfafsten wie den früheren so unter einander sehr un-
ähnlich sind, mehr oder weniger aber ein Sinken des Vers-

baus zeigen; dafs ferner von den geretteten Dramen Alkestis das älteste ist, das jüngste die Bacchen und vielleicht Iphigenie auf Aulis.

10. Zahl der Dramen, Suid. V. Elmsl. und Varro bei Gellius. Von 78 Titeln wurden drei, Tennes Rhadamanthys Pirithus abgezogen. Unvollständiges Verzeichnifs auf dem Marmor der ehemaligen Villa Albani (oben p. 352.), worüber Osann in Wolfs Anal. II. 527. ff. Text im *Corp. Inscr.* 6047. T. III. p. 831. Ausführlich Valck. *Diatr.* c. 2. Welcker p. 443. ff. Auf die Titel *Κάδμος* und *Σκύλλα* ist kein Verlafs, *Σίσυφος* gehört unbestritten dem Tyrannen Kritias. Acht Satyrspiele: *Αὐτόλυκος*, *Βούσιρις*, *Εὐρυσθεύς*, *Κύκλωψ*, der ächte *Σίσυφος*, *Σκίρων*, *Συλεύς* und die früh verlorenen *Θερισταί*. Den Rang derselben nahmen Stücke wie Alkestis und Skyriae ein. Hypothese von Tetralogien des Euripides: Schöll Att. Tetral. p. 34—166. der z. B. in der Didaskalie der Alkestis eine vierfache Darstellung des weiblichen Charakters, in der Gruppe der Medea den Patrio- 864 tismus gegenüber den Wechselfällen des Fremdenlooses erkennt. Vgl. p. 34. Den Werth dieser Hypothese beschränkt Welcker p. 686. ff. 1547. darauf, dafs damals in Wahl und Stellung der mythischen Stoffe häufig Absichten gewaltet (was sich an der Troischen Didaskalie wahrscheinlich machen läfst), dafs man auch durch Beziehung einzeler Glieder auf einander oder durch Kontraste schickliche Gruppen gebildet habe. Fragmentsammlung: begonnen von Barnes, zuerst methodisch und fruchtbar von Valckenaer *Diatribe in E. perd. dramatum reliquias, LB.* 1767. 4. behandelt, fortgeführt von Musgrave, leidlich vervollständigt aber mit geringem kritischem Talent durch Matthiae T. IX. und F. W. Wagner *Eurip. fragmenta* (zweiter Theil einer neuen Fragmentsammlung der Tragiker), *Vratisl.* 1844. *Iterum edidit*, Didotsche Ausgabe, Par. 1846. Zuletzt ist das meiste durch Mehrung des Apparats und durch Nachweise der Reminiscenzen aus alten Autoren bei Nauck geschehen. Dennoch bleibt noch jetzt vieles in den Fragmenten verdorben oder unsicher. Ihre Zahl übersteigt tausend, wenn man auch manches was nach Menander und anderen Dichtern schmeckt in Abzug bringt. Kombinationen über den Plan der verlorenen Stücke: Welcker Band 2. dann mit Zuversicht und enthusiastischer Bewunderung des Dichters Hartung in seinem *E. restitutus*, worin auch Analysen der erhaltenen; zu vergleichen mit der aphoristischen Charakteristik von Schlegel Vorl. I. 245. ff. und Müller Gesch. d. Gr. L. II. 156. ff. Mehrere Stücke hatte Wieland im N. Att. Museum beurtheilt. Vom Phaethon besitzt man die längsten Fragmente durch einen Pariser *Codex rescriptus*

auf zwei Blättern: Hermann *Opusc.* III, 1. Reproduktion von Goethe Nachgel. Werke Bd. 6. Versuche von Rau, Hartung und Welcker Rhein. Mus. V. 573. ff. Mit fast gröfserer Evidenz ist der Gang des Telephus restaurirt: Geel *de Telepho* in *Ann. Inst. Belg.* 1830. Schöll, Jahn, Welcker. Einige Sicherheit besitzt man für Antiope, Phoenix und sonst wenige. Antiope und Hypsipyle waren um Ol. 93. gegeben, wie es in Schol. *Arist. Ran.* 53. heifst gleichzeitig mit Phoenissae, die doch im Stil weit tiefer stehen. Dafs der Eingang der Danae, welchen Commelin herausgab, unächt sei hat Jacobs hinreichend bewiesen: *ed.* Kirchhoff T. II. p. 178. sq. nebst den Varianten p. 467. sq. Ueber die Chronologie der Dramen: Stellen der Alten bei Welcker p. 440—43. *Chronologia scenica* von Musgrave, *ed. Beck.* T. 3. H. Zirndorfer *de chronologia fabularum Euripidearum*, *Marb.* 1839. Theob. Fix *chronol. fabularum* vor der Didotschen Ausg. 1843. p. V—XII. Im allgemeinen s. Elmsl. *in Med.* p. 70. und Herm. *Adnott.* in *Opp.* III. p. 148. sq. *Epistolae:* in den Briefsammlungen des Aldus und anderer, von Barnes um jeden Preis vertheidigt, von Bentley *Phalar.* p. 61—71. mit wenigen Bemerkungen abgethan. Das seltsamste Stück ist das fünfte, der Brief an den werthen Freund Kephisophon. Ein Biograph des Arat erwähnt dafs Sabirius Pollion unter dem Namen dieses und des Euripides Briefe schrieb, welche den Gelehrten unächt schienen.

Bei der Auswahl der erhaltenen Stücke, die nur zum kleineren Theil einen günstigen Begriff von des Dichters Bedeutung und Vielseitigkeit gewähren, hat erstlich der Zufall gewaltet, dann die Neigung der Byzantiner mitgewirkt, welche wie sonst das Interesse des Schulgebrauchs oder des Stoffs zur Richtschnur nahmen und die paradoxen aber geist-
865 volleren Themen zurückdrängten. Unter diesen 17 Tragödien sind mehrere mittelmäfsig, zum Theil gehören sie auch den Zeiten des Verfalls und der sorglosen Manier an, die späteste derselben ist nicht einmal in letzter Redaktion zum Abschlufs gebracht; nur zwei (Hippolytus und Medea) zeigen die Dramaturgie des Euripides in ihrem Glanz und mit ihren vollkommensten Motiven. Nach der herkömmlichen Folge:

1. Ἑκάβη, ein Stück von mäfsigem Werth, wie es scheint nicht vor Ol. 88. aufgeführt. Der Mittelpunkt des verschiedenartigen Stoffs ist das Unglück der Hekuba: nach dem Fall Trojas verliert sie durch ein grausames Geschick ihre Tochter die schöne Polyxena und noch unerwarteter

ihren jüngsten Sohn, es gelingt ihr aber mit eigener Hand an dem barbarischen Mörder sich zu rächen. Der Vortrag ist korrekt, einfach und natürlich, aber dem prosaischen Ton verwandt, den man auch aus den mehrfachen Wechselreden vernimmt; die schwunghaften Partien sind von Rhetorik und Beredsamkeit der Kontroversen erfüllt und sogar verwässert, und nicht einmal das Melos glänzt in Form oder Gedanken. Die Charakteristik bleibt grofsentheils oberflächlich, auch wird sie durch das Uebergewicht der Rede geschwächt, die Männer erscheinen winzig und selbst plebejisch, alles Interesse und was sonst rühren kann liegt dagegen in den weiblichen Charakteren, und nur die Zeichnung der Frauen, das Pathos der Hekuba und Polyxena, woran mancher schöne Zug sich knüpft, verräth einigen Fleifs. Aber die Oekonomie würde völlig kunstlos sein und auf ebener Bahn verlaufen, wenn nicht Euripides wie häufig zwei von einander getrennte Themen, den rührenden Tod der Königstochter und die Rache der Königin für ihren treulos erschlagenen Sohn Polydor, zum Intriguenstück verschmolzen und das Band zwischen beiden aus einem bedeutsamen Zufall geflochten hätte; dieser erhält den Anschein einer göttlichen Fügung, und die Handlung kommt mindestens zur äufserlichen Einheit. Die Gerechtigkeit straft wunderbar den Verbrecher, indem sie schwache Hände stärkt, und sie verklärt den über alles Leid erhabenen sittlichen Muth; so tritt ein beruhigendes Motiv in die Kette des ununterbrochenen Unglücks und mildert ein wenig den trüben Eindruck des passiven Leides, welches Frauen ergreift und nur den Grundton eines herben Schicksals zurückläfst. Die Chorlieder sind gering an Umfang und ihr Inhalt meistentheils malerisch. Eine fast treue Uebersetzung war des Ennius Hecuba. Diese vielgelesene Tragödie hat sich in grofser Reinheit erhalten, und ist ungeachtet der Menge der MSS. mehr interpolirt, zum Theil mit schwachen Versen vermehrt, als verderbt worden.

1. Ausgabe von I. King mit *Or.* u. *Phoen. Cant.* 1726. II. 8. veraltet; von Brunck zugleich mit *Phoen. Hipp. Bacch. Argent.* 1780. 8. (in Leipz. Abdrücken wiederholt) Erste methodische Kritik:

Ad fidem MSS. emend. et brev. notis instructa (*ed.* R. Porson), *Lond.* 1797. *c. praef. ed. auct. Cant.* 1802. *L.* 1808. (Wakefield *diatribe extemporalis*, *L.* 1797. Berühmte Recens. von Burney in *Monthly Rev.* 1799. Elmsley in *Edinb. Rev.* 1811. N. 37. u. hinter dem Leipz. Abdruck der Markl. Iphigg.) *Hecuba:* G. Hermanni *ad eam et ad Porsoni notas animadv. L.* 1800. umgearbeitet *ed. alt.* 1831. Viele Schulausgg. *Hec. et Iph. A. Desid. Erasmo inter-*
866 *prete*, *Par.* 1506. u. öfter. Wieweit in der Oekonomie die Verkittung zweier Themen sich rechtfertigen lasse, Schlegel I. 252. Sommer in vier Rudolstädter Progr. 1838. ff. und nächst anderen Hartung I. 530. ff. Wenn die Mehrzahl den von Euripides beliebten Plan gut und richtig befindet, so beweist dies nur von neuem wieviel das moralische Gefühl zum Nachtheil des ästhetischen Urtheils vermag. Auch wird die Einheit des Ortes sprungweise verletzt, wie Reiske (vgl. Lebensbeschr. p. 51.) bemerkte. Zeit der Aufführung: geringe Anspielungen Aristoph. *Nub.* 718. 1167. Aus der Beziehung v. 455. ff. auf die Delische Feierlichkeit schliefst man auf Ol. 88, 3. oder 4.

2. Ὀρέστης, Ol. 92, 4. (408.) aufgeführt, hat mehr als ein anderes Stück den schlimmen Einflufs der späten Ochlokratie erfahren und ein Seitenstück die Helena sogar überboten. Diesen verderblichen Zeitpunkt bezeugen gleichmäfsig der Bau des Dramas, sein Geist und sein Stil. Vor allen die Mifshandlung der durch höheres Alterthum geheiligten Orestesfabel: hier verurtheilt die Volksversammlung der Argiver, zu der Athen die wirksamsten Farben geliehen hat, den Muttermörder zum Tode, doch will Orestes nicht sterben, bevor er mit Pylades und Elektra verbündet an Weib und Kind des Menelaus Rache genommen, aber mitten im Lauf hemmt ihn Apollon, der als *deus ex machina* Frieden und Ehen stiftet und jenem ein Ende seiner Mühsal verheifst. Diese weltliche Fassung und Parodie des Mythos war den Alten neu; sie konnte nur als Einkleidung für Reden, Gegenreden und Ueberraschungen in einem intriguanten Plan gedacht werden. Alles erscheint hier bürgerlich, wortreich und im Widerspruch mit edler Kunst. Aber auch in der Form, besonders in Metrik (p. 375.) und Diktion hat der Dichter nirgend eine gröfsere Nachlässigkeit sich gestattet, nirgend so seichte, gehäfsige, nach dem gemeinen Leben kopirte Charaktere gezeichnet (zumal wo die Polemik gegen Sparta ihm

grellere Farben bot), nicht leicht auch einen so gehäuften Stoff ohne Vortheil für den sittlichen Gehalt aufgewandt, um ein locker gefügtes Intriguenspiel daraus zu ziehen. Es ist schwer diesen 1700 Versen ein leidliches Interesse abzugewinnen, da sie sich in einem wüsten Getümmel von Abenteuern bewegen oder vielmehr in eine Karikatur mythischer Figuren auslaufen; hiezu kommt dafs der häufig überfliefsende schlaffe Dialog ihnen alle Kraft entzieht, und nicht einmal ein spekulativer Rückhalt für solche Schwächen entschädigt. Die Chorlieder sind dürftig und auf einen kleinen Raum beschränkt, nicht tiefer die Monodie der Elektra, sie treten aber völlig in Schatten vor einem seltsamen Spielwerk der modischen Musik, dem breiten und zwecklosen Recitativ des Phrygischen Dieners der Helena. Das Drama war wegen einzeler Stellen berühmt, zum Theil auch verschrieen, auf Theatern fleifsig gespielt und vielfach interpolirt. Der Text ist hiedurch oft unsicher geworden und hat stark gelitten.

2. Ausgabe v. Facius 1778. und Brunck. R. Porson, *Lond.* 1798. u. öfter. Rec. G. Hermannus, *L.* 1841. Monographie von Casp. Bax, *Trai.* 1816. Zeitbestimmung in Schol. Or. 361. 760. coll. 1678. Dafs Menelaus als erbärmlicher Charakter ohne Noth gezeichnet wird rügt Aristot. *Poet.* 15. Dafs dagegen dieser Mangel mit anderen zahllosen Schwächen des Tragikers in unserer Zeit einen heifsen Lobredner fand, dies ist eine der psychologischen Denkwürdigkeiten in der Philologie. Hermann bemerkt mit allem Recht dafs man aus dem Stück selbst unter anderem ersehen könne, wie sehr damals der Geschmack mufste gesunken sein, — *populi sensus ita erat hebetatus, ut pro pristina simplicitate et gravitate artificiosam communis vitae imitationem expeteret.* Selbst der Glanzpunkt des Ganzen, die Monodie des Phrygiers (Fritzsche *de Phrygis cantico in E. Or. Rost.* 1842.), ist mit ihren weinerlichen Rhythmen, mit dem Wortschwall und den malerischen Details wenig mehr als ein nach Art der sinnlichsten Oper geglättetes Kunststück. Strattis sagte *δρᾶμα δεξιώτατον* ironisch; richtig heifst es im Argument, *τὸ δρᾶμα τῶν ἐπὶ σκηνῆς εὐδοκιμούντων.* Wenn einige nicht sehr alte Grammatiker (p. 139. vgl. Welcker Gr. Trag. p. 531.) dem Stück neben der Alkestis einen satyresken Charakter beilegten, so geschah es blofs weil die Fabel einen glücklichen Ausgang nahm. Protagonist Hegelochus, *Schol.* 269. Eine Bemerkung die Schauspieler betreffend gibt *Schol.* 632. Ein Scholion bezeichnet drei müfsige Verse 957—59. als Werk der Schauspieler; denselben

gehört aufser kleinen moralischen Anhängen (wie 1024.) und dürftigen Einschiebseln (74. 546. fg. 933.) oder Wiederholungen (536. fg. aus 625. fg.) hauptsächlich eine zweckwidrig eingefügte Sentenz von 7 Versen 907. ff. Der Text wird, was selten (*Med.*) geschieht, in Scholien und Subscriptio bezeichnet als ein diplomatisch berichtigter, und zwar *πρὸς διάφορα ἀντίγραφα*. Das Stück citirt man zuweilen unter dem Titel *Ἠλέκτρα*, *Dobr. collat. Ran.* 305.

867 3. *Φοίνισσαι*, ein ausgedehntes Stück der spätesten Periode, um Ol. 92. oder wenig früher aufgeführt, war im ganzen Alterthum berühmt durch seinen Reichthum an geistreichen Scenen und glänzenden, selbst klassischen Aussprüchen, deshalb in gleichnamigen Parodien von den Komikern Aristophanes und Strattis verspottet, zuletzt von Attius benutzt. Die metrischen Formen sind läfsig und oft vernachläfsigt, die Chorlieder mit müfsigem, meistentheils mythischem Stoff verziert, der Stil wenig streng und bündig, häufig überfliefsend und wäfsrig, die Sprache korrekt und mit natürlicher Grazie behandelt. Im weiteren Fortgang nimmt zwar die Spannung ab, doch läfst eine Menge von Motiven und Situationen das Interesse nicht sinken, auch werden einzele psychologische Schönheiten nicht vermifst. Dagegen ist der Stoff bis zur Verschwendung gehäuft, durch Erzählungen und Episodien zwecklos ausgedehnt, mehrmals aber gewaltsam zusammengefügt und nur soweit motivirt, dafs der Untergang eines ganzen Königshauses uns beschäftigen soll: denn das Werk beginnt mit dem Kampf der Sieben gegen Theben und dem Streit der feindlichen Brüder, es schliefst mit ihrem Fall, dem Tode der nächsten Verwandten und der Auswanderung des Oedipus unter dem Geleit der Antigone. Dieser langen Reihenfolge Thebanischer Geschichten mangelt alle strenge Gliederung und Bedingtheit, und es fehlt viel daran dafs die Massen in der Einheit eines höheren Grundgedankens sich sammeln könnten. Die Menge des Leser macht erklärlich dafs der Text vielfach interpolirt, besonders in den chorischen Theilen verderbt und mehr als ein anderes Stück mit unächten Versen vermehrt worden ist; und doch läfst öfter die Schlaffheit der Rede zweifeln ob man den Dichter ertragen oder seinen Ueberflufs als Interpolation ausscheiden solle.

3. *Phoen. emend. et Lat. facta ab* H. Grotio, *Par.* 1630. 8. *Castigavit, adnott. instruxit, Scholia subiecit* L. C. Valckenaer, *Franequ.* 1755. *LB.* 1802. 4. R. Porson, *Lond.* 1799. u. öfter. Apitz 1835. Rec. G. Hermannus, *L.* 1840. *Cum commentario ed.* I. Geel, *LB.* 1846. Zeitbestimmung: nach Schol. Arist. *Ran.* 53. kurz vor den *Ranae*, nach *Schol. Av.* 347. später als *Aves.* Aus einer von Kirchhoff herausgegebenen, übel erhaltenen didaskalischen Notiz lernen wir dafs die Phoenissen zugleich mit Oenomaus und Chrysippus unter dem uns unbekannten Archon Nausikrates gegeben wurden und den zweiten Preis erhielten. Vermuthlich stammt aus der gleichen Quelle jener Satz, den Apollonius *de Synt.* I, 26. beispielsweise gebraucht, *αἱ Φοίνισσαι Εὐριπίδου περιέχουσι τὸν Θηβαϊκὸν πόλεμον*: er sollte wol das Uebermafs des im einen Drama zusammengefafsten Stoffs andeuten. Morus *de E. Phoen. L.* 1771. 4. und in s. *Opusc.* Stahl *Obss. ad E. Ph.* Bonner Diss. 1856. Seltsame Hypothese von einer doppelten Bearbeitung: Haacke *de fabula E. Phoen. iterum et acta et recensita,* Bresl. Diss. 1851. Scenen aus den *Phoen.* (aus ihrem ersten Theil) hat Schiller frei übertragen. Urtheil in einem *Argum.* *Τὸ δρᾶμά ἐστι μὲν ταῖς σκηνικαῖς ὄψεσι κάλλιστον, ἔτι δὲ καὶ παραπληρωματικόν.* Letzteres, den rhetorischen Ueberflufs, erkennt man besonders an Chorgesängen, wie 641. ff. die nach einer mythologischen Chrie schmecken, und 791. ff. wo der lärmende Wortschwall kaum zu einem Verständnifs kommen läfst. Die Menge pathetischer Motive reizte die Schauspieler ebenso sehr als der verwaschene, wenig individuelle Ausdruck zu jeder Art von Interpolation, die kein Stück des Euripides in solcher Fülle hat. Ihnen verdankt man auch den üppigen Auswuchs 1191—93. der wie Geel sah dem Dichter fremd ist. In den Schlufs haben offenbar andere Hände sogar drei Verse des Sophokles eingeschoben. Dennoch schützt Firnhaber (p. 378.) die Masse fremder Zuthaten gegen Valckenaer. Merkwürdig erscheint in einem so fleifsig geschriebenen Stück dafs wir einen Vers nach 1389. dem Greg. Naz., einen zweiten nach 1459. dem Teles verdanken. Man hat aber allmälich wahrgenommen dafs die Phoenissen viele Lücken, besonders im Dialog haben.

4. *Μήδεια*, Ol. 87, 1. (431.) zugleich mit Philoktet, Diktys und dem früh verlorenen Satyrspiel *Θερισταὶ* ohne Glück aufgeführt. Vielleicht war kein Drama des Euripides so berühmt und bewundert; denn es hat in alter und neuer Zeit Epoche gemacht. Medea wurde von Lesern jeder Stufe verschlungen, in Rom durch Ennius eingeführt, von den Schauspielern mit Vorliebe dargestellt, von der bildenden Kunst (p. 361.) für dankbare Motive benutzt, von den Neue-

ren aber in der Technik der pathetischen oder düsteren Tragödie als ein Vorbild betrachtet und in einer Reihe von Nachahmungen mit modernen Motiven verschmolzen, selbst überboten. Hierin war Seneca der Tragiker allen mit der tobenden Rhetorik eines Schauerspiels vorangegangen. Gleichwohl war das glänzende Werk nicht völlig eine Schöpfung des Dichters, denn wir hören daſs er den Umriſs und Ideengang beim Neophron (p. 51.) vorfand, er hat aber den Vorgänger gänzlich in Schatten gestellt. In der That ist dieses abgerundete Gemälde der Leidenschaft, ihres Geheimnisses und
868 ihrer Liste mit allem Wechsel der Stimmungen ein Meisterstück. Es ruht auf der feinsten Beobachtung, Schmerz, Kampf und Erfindsamkeit gekränkter Liebe sind wahr und energisch geschildert, der Schwung dieser Leidenschaft dringt in sicherem Gang von einer Stufe zur anderen bis an den schwindelnden Rand der furchtbaren Rachethat, und fesselt das Mitgefühl für die Heldin ungeschwächt; auch erstaunt man über die Kunst des straffen Intriguenspiels, die für das gesteckte Ziel alle Fäden und Kräfte anzieht. Manches (wie der nicht unerläſsliche Kindermord durch die Mutter) mag darin schroff und selbst für die Zeichnung eines unversöhnlichen Charakters zu gespannt erscheinen, wiewohl die Haltung der Medea weich und sogar sentimental ist; doch steht nichts zwecklos und überhängend. Nur die Einmischung des Zufalls (das Gespräch und der Bund mit Aegeus, wodurch Euripides hier wie sonst einen Uebergang zur Katastrophe sich bahnt) ist ein mangelhaftes Glied der Oekonomie. Dessen ungeachtet ist die Handlung einfach, fast durchsichtig, ihr Fortgang nicht zu künstlich; nirgend hat der Dichter die dramatische Einheit besser gewahrt. Medea bleibt durch ihr hohes Pathos stets der Mittelpunkt, die übrigen Personen, auch Iason, der seicht und charakterlos erscheint, treten zurück und werden von ihr beherrscht, können sogar insgesamt nur als Rollen des Deuteragonisten gelten. Die Form ist in Diktion und Metrik, selbst in den melischen Theilen, sorgfältig und mit Anmuth ausgeführt, der Dialog sogar besser als in der Mehrzahl der erhaltenen Dramen. In den Text, der bisweilen Lücken hat, sind durch Schuld der Schauspie-

ler und Leser weniger starke Verderbungen als zahlreiche Varianten und Interpolationen gedrungen. Letztere haben bisweilen die Hypothese von einer doppelten Recension hervorgerufen; doch widerspricht die Festigkeit der guten Handschriften.

4. Ausgabe von Brunck. R. Porson, *Lond.* 1801. u. öfter. *Rec. et illustr.* P. Elmsley, *Ox.* 1818. Abdruck c. Hermanni *Annott.* (*Opusc.* III.) *Lips.* 1822. *C. annott.* I. Lenting, *Zutph.* 1819. Mit krit. Apparat *ed.* A. Kirchhoff, *Berol.* 1852. Erkl. v. Schöne, Leipz. 1853. Charakteristik des Stücks: H. Bartsch Breslauer Progr. (Mainz) 1852. Die didaskalischen Angaben sind in merkwürdiger Vollständigkeit durch die Trümmer des *Argumentum* erhalten, welches vom Grammatiker Aristophanes herrührt; aufser der Zeitbestimmung ist dort erheblich die Notiz vom Neophron (τὸ δρᾶμα δοκεῖ ὑποβαλέσθαι, Μήδειαν Νεόφρονος διασκευάσας), aus Aristoteles und Dicaearchus gezogen: oben p. 51. In den Scholien wird öfter der Variationen oder Mifsverständnisse gedacht, die man den Schauspielern zuschrieb; denselben gehörten wol auch die Repetitionen auf verschiedenen Stellen. S. Witzschel *de versibus in E. Medea repetitis*, *A. Soc. Gr.* II. 143. ff. und Firnhaber, p. 378. Die Mehrzahl der Varianten, woraus Böckh *Gr. tr. princ.* c. 13. eine zweite Recension oder Spuren eines *drama correctum* nachzuweisen suchte (vgl. Welcker p. 630.), verräth nur ein leichtes Spiel mit geläufigen gleichbedeutenden faſslichen Ausdrücken, die dem Bühnenkünstler stets zu Gebot standen: wie 1078. im klassischen, um die Wette citirten Spruch καὶ μανθάνω μὲν οἷα τολμήσω κακά das flache οἷα δρᾶν μέλλω κακά das Uebergewicht erhalten hat. Von Aegeus als Bindeglied der Oekonomie sagt Aristot. *Poet.* 25. 19. (26. extr.) ὀρθὴ δ' ἐπιτίμησις καὶ ἀλογίας καὶ μοχθηρίας, ὅταν μὴ ἀνάγκης οὔσης μηδὲν χρήσηται τῷ ἀλόγῳ, ὥςπερ Εὐριπίδης τῷ Αἰγεῖ: aber auch diesen richtigen Tadel weist Hartung I. p. 339. ohne wei- 869
teres zurück; und doch ist der Fehler des Euripides um so weniger zu rechtfertigen, als er durch seinen gewohnten *deus ex machina* davon unabhängig einen ganz natürlichen Ausgang fand und Medea durch ihren Flügelwagen vor jeder Unbill schützt. In der Form war mehreres angeblich nach Kallias gearbeitet: oben p. 309. Eigenthümlich ist im Chorlied v. 410. ff. der Dorische Rhythmus oder Gebrauch zweiter Epitriten mit Daktylen gemischt, ein Zeichen der älteren Periode: Böckh über d. krit. Behandl. d. Pind. Ged. p. 280. fg. Unter den modernen Reproduktionen ist die von Klinger, welcher den Charakter der Medea durch einen Zusatz dämonischer Natur hebt oder vielmehr verdüstert, vor anderen interessant.

5. Ἱππόλυτος Στεφανηφόρος erhielt Ol. 87, 4. (428.) den ersten Preis. Das jetzige Stück war zum Theil Ueberarbeitung eines früheren (lange Zeit und aufmerksam gelesenen) Ἱππόλυτος Καλυπτόμενος, dessen Plan aus der Nachbildung des Tragikers Seneca erhellt. Damals hatte der Dichter seinem Stoff eine widerwärtige Wendung aus der Sophistik der Leidenschaft gegeben, die weder mit der Attischen Sittlichkeit jener Tage vereinbar war noch den Forderungen der Kunst entsprach. Phaedra von strafbarer Liebe zum Stiefsohn entbrannt und unfähig mit Gründen der Vernunft ihre Leidenschaft zu bekämpfen mufste dem keuschen Jüngling selber ihre Wünsche vortragen; da sie von ihm zurückgewiesen wird, athmet sie Gedanken der Rache, mit Verläumdung täuscht sie den rückkehrenden Vater, sein Fluch stürzt den Hippolytus in einen unglücklichen Tod; zuletzt mufs Phaedra dem Theseus beim Anblick der Leiche alles gestehen und sie büfst freiwillig ihre Schuld mit dem Leben. Im zweiten Hippolytus sind die Gefühle der Scham besser gewahrt und ungleich geschickter für ein pathetisches Schauspiel benutzt. Das Werden und den Stufengang einer unmerklich entzündeten Liebe, die vergebens im harten Kampf mit Pflicht und Ehre niedergehalten wird, entwickelt Euripides in der feinsten psychologischen Zeichnung, und in diesem Vordergrund verrathen auch kleine Züge die Hand des Meisters. Phaedra fafst den Entschlufs zu sterben, nachdem Hippolytus das Geheimnifs ihrer Leidenschaft erfahren. Weniger befriedigt das Intriguenspiel, das weiterhin aus verschmähter Liebe sich entspinnt und mit dem freiwilligen Tode der Phaedra schliefst, welcher den vortrefflich gezeichneten Hippolytus in den Untergang zieht. Mifslungen und am wenigsten im Geiste des Themas ausgeführt ist ein ausge-
870 dehnter Epilog, der zum Prolog (p. 393.) zurückschaut, indem er Artemis in einen machtlosen Gegensatz zur Kypris zwängt und dem grellen Unglück des fürstlichen Hauses einen Anstrich des Fatalismus (p. 385.), ganz wider den Willen des Dichters, aufdringt. Die Göttin soll vor dem Vater seinen verkannten Sohn rechtfertigen, da beide das Opfer eines Streites zwischen zwei göttlichen Gewalten werden mufsten. Ei-

nige Schuld an dieser schiefen Wendung, welche dem pathologischen Thema widerspricht, trägt der allzu steif und ideal gehaltene Charakter des Hippolytus; er wird zum eigenen Verderben ein Märtyrer seines Edelmuths und fällt ohne Gegenwirkung durch eine fremde Leidenschaft. Die Charaktere sind besser und kräftiger gezeichnet als gewöhnlich, und das Interesse daran bleibt ungeschwächt. In der Form kann dieses Drama mit der Medea sich messen, der Ton ist ausgezeichnet durch Lebendigkeit und Würde, zugleich erhöht den Genufs die nach Verhältnifs grofse Reinheit eines Textes, der so fleifsige Leser fand. Nur sind die Chorlieder und der sonstige melische Theil dürftig und wenig erheblich, auch leidet die Stellung des Chors zu den Hauptpersonen wie in der Medea (p. 397.) an dem gewohnten Fehler der Halbheit.

5. Ausg. v. Musgrave c. *Marklandi emendatt. Ox.* 1756. 4. *Annott. instruxit* L. C. Valckenaer; *acc. Diatribe in E. perd. dram. reliquias. LB.* 1768. 4. Brunck. Kompilation v. Egerton 1796. 4. *Em. et annott. instr.* I. H. Monk, *Cant.* 1811. 1821. In diesem sehr reinen und bis auf Lücken in dem melischen Theile gut erhaltenen Text finden sich nur wenige Repetitionen oder anderswoher entnommene Zusätze: v. 691. und drei Verse 626—28. zwei 1049. fg. Bei der ersten Bearbeitung hatte der Dichter im wesentlichen die Phaedra des Sophokles (vgl. Welcker pp. 395. ff. 736. ff.) vor Augen; ihre Keckheit erregte dort in den Aeufserungen einer unwiderstehlichen Naturkraft mehr Staunen als Bewunderung. Phaedra dagegen im ersten Hippolytus mufste durch den ungezügelten Sturm der Leidenschaft, die sich in mafslosen Hafs verirrt, abstofsen und machte den Eindruck des *μιαρόν*: es war daher in der zweiten Ausgabe besser gethan an ihr ein rührendes Bild unglücklicher Tugend aufzustellen und ihr unser Mitleid zu gewinnen; hiedurch kam in den Plan einiges Gleichgewicht gegen Hippolytus, den absichtlich mit Zügen eines steifen und spröden Pedanten gezeichneten Tugendhelden. Es ist aber eine Täuschung, wenn einige den an die Endpunkte des Dramas gestellten Figuren Aphrodite und Artemis, die dem Euripides doch nur dramaturgische Mittel waren um ein nicht antikes Thema fafsbar zu machen, einen sittlichen Werth beilegen, wenn sie daraus folgern dafs er die Zurechnung dem Menschen abgenommen hätte und sie an die göttlichen Mächte verwies. Noch weiter ging Raumer in seinen ernst gemeinten Vorwürfen: auch Hippolytus habe geliebt, nemlich die keusche Jungfräulichkeit in der Artemis, und es sei

hart dafs diese ihren Liebling nur rechtfertigt, nicht aber retten kann und ihr Thun mit dem Prinzip der Nichteinmischung in Götterhändeln entschuldigt; dafs anderseits Aphrodite, statt Phaedra zu verderben, nicht vielmehr den reinen Jüngling in unerlaubter und unglücklicher Liebe entbrennen liefs. Allein letzterer bedeutet die schon in natürlichem Trieb (v. 78.) gewurzelte Sittlichkeit, die wol durch Angriff leiden aber nicht in ihr Gegentheil die sinnliche Lust sich stürzen darf. Dem Anschein nach sind die leidenden Hauptpersonen nur Marionetten der Götter und handeln Zug um Zug nach Vorschrift derselben, und es war kein Wunder dafs dieses Stück bei der Aufführung auf der Berliner Bühne 1851. merklich gegen die dem modernen Bewufstsein verwandte *Phèdre* von Racine verlor. Euripides dichtete seinen Hippolytus in einer Zeit, als er seine romantischen Ideen nicht völlig von den Denkformen und der Einkleidung der antiken Poesie loszureifsen wagte. Der Satz den er in der früheren Ausgabe *fr.* 6. vortrug, man solle weder zu viel noch zu wenig in erotischen Neigungen oder Antipathien thun, läfst doch merken dafs er sein Thema gesonnen war auf menschlichen Boden zu stellen. Den Titel *Καλυπτόμενος* deutet Toup, mit ihm Welcker und Hartung (I. p. 48. der die Oekonomie sonst abweichend von anderen entwickelt) auf den verschämten, der bei den Anträgen der Phaedra das Haupt verhüllt; andere wie Bentley verstehen den Hippolytus, der im Sterben sich bedecken läfst, oder, der todt und verdeckt auf die Scene gelangte. Der Zusatz ist selten, in jedem Fall aber zu geringfügig, um daraus ein charakteristisches Attribut herzuleiten. Dafs aber Phaedra nicht mündlich sondern stumm durch eine Schreibtafel (was bei näherer Ueberlegung nicht absurd sondern nur als ein künstlicher Zug der tiefsten Verschämtheit erscheinen kann) den Jüngling anklagte, wird aus Philem. *Lex.* p. 36. keineswegs erwiesen. Zeit des zweiten *Hipp.* (kurz nach dem Tode des Perikles, Böckh *Gr. tr. princ.* p. 180. sqq.), in der alten Didaskalie genannt; wo noch die Schlufsworte zu bemerken: *τὸ γὰρ ἀπρεπὲς καὶ κατηγορίας ἄξιον ἐν τούτῳ διώρθωται τῷ δράματι. τὸ δὲ δρᾶμα τῶν πρώτων.* Eine viel zu günstige Beurtheilung gab Schlegel *comparaison entre la Phèdre de Racine et celle d'Euripide*, *Par.* 1807. und in s. *Essais*, Bonn 1842. übersetzt mit einem Anhang aus der Französischen Kunstkritik von H. v. Collin, Wien 1808.

871 6. *Ἄλκηστις*, Ol. 85, 2. (438.) zugleich mit *Κρῆσσαι*, *Ἀλκμαίων ὁ διὰ Ψωφῖδος* und *Τήλεφος* aufgeführt und durch den zweiten Preis geehrt. Die seltsame Mischung unverträglicher Elemente, des hohen rührenden Pathos (in der

Alkestis und im Abschied der sterbenden), der Weichlichket und seichten Charakterschwäche (deren Gipfel Admet), gegenüber dem Scherz und sogar burlesken Materialismus (in der derben Erscheinung des Herakles), welches alles in mancherlei Gesprächen, zuletzt in der Rückkehr der Todten aus der Unterwelt und in der Art ihrer Rückgabe sich steigert, hat immer Anstofs gegeben und die Theoretiker in Noth gebracht. Wenn die einen in diesem ohnehin kurzen und flüchtig skizzirten Drama das Motiv eines Satyrspiels entdeckten, sahen andere das Gepräge der Tragikomödie. Inzwischen sind wir durch eine didaskalische Notiz belehrt worden dafs Alkestis den vierten Platz in der Tetralogie einnahm, hiedurch also den Rang eines Satyrdramas mit seinen Freiheiten (pp. 129. 139.) erhielt. Hiernach kann der Anstrich eines heiteren Nachspiels mit popularem Ton, wo das hohe Pathos dreier Tragödien in einen Gegensatz zu den idealen Charakteren und Ideen sich auflöst, nicht mehr befremden. Die Kontraste sind aber ohne Kunst und Kraft an einander gefügt, den tragischen Elementen fehlt der Kern, den komischen Feinheit und Laune; man darf schon aus der Nähe des Telephus schliefsen dafs der Dichter auf dem ersten wenn auch formlosen Uebergang zum romantischen Drama stand. Nicht weniger einfach (p. 108.) ist der Aufwand an Mitteln der Aktion; in der Form überwiegt die tragische Farbe und ihre Sorgfalt erinnert noch an die Strenge des Euripides in seiner früheren Periode. Die Römischen Dramatiker haben diesen Stoff mit Vorliebe behandelt.

6. Ausgaben von Wakefield, Wagner; *emend. et annott. instr.* Monk, *Cant.* 1816. 1818. vermehrter Abdruck von Wüstemann, Goth. 1823. *c. delectis annott. ed.* G. Hermann, *L.* 1825. *Ad cod. Vaticanum rec.* G. Dindorf, *Ox.* 1834. Der *Vat.* hat obige didaskalische Notiz geliefert, zugleich mit den Zusätzen, *τὸ δὲ δρᾶμα κωμικωτέραν ἔχει τὴν κατασκευήν* (*καταστροφήν*), weiterhin, *τὸ δὲ δρᾶμά ἐστι σατυρικώτερον, ὅτι εἰς χαρὰν καὶ ἡδονὴν καταστρέφει*, mit verwandten Bemerkungen, die ähnlich in Cram. *Anecd. Pariss.* I. p. 7. und dess. *Anecd. Ox.* III. p. 337. wiederkehren. Analysen von Jodrell *illustr. on the Alc. Lond.* 1789. Wagner 1797. Glum *diss. de E. Alc. Berol.* 1836. Köchly im Litter. Taschenbuch V. 1847. Letzterer will am Schlufs seiner spöttischen Analyse des Stücks mit der etwas bequemen Hypothese

sich abfinden, Euripides habe hier eine neue Spielart des Dramas eröffnet, ein Mittelding zwischen Tragödie und Komödie, worin an die Stelle der Satyrn aus dem Kreise des alltäglichen Lebens fade Personen mit noch faderen Gedanken gesetzt seien. Wenig anders lautet das Resultat, welches Rauchenstein in seinem hiegegen gerichteten Progr. Aarau 1847. zog: in diesem Drama habe der Dichter ein mittleres zwischen Tragödie und Komödie gefunden, wo die erste gröfsere Hälfte tragisch, die Lösung aber durch heitere komische Momente vermittelt sei. Bescheiden urtheilte Tieck bei F. v. Raumer Vorl. über d. alte Gesch. II. 545. es sei schwer von dieser Erscheinung etwas richtiges auszusagen; selbst Shakespeare habe nicht gewagt ächte Tragödie auf diese Weise mit dem Humor zu vereinigen. Von letzterem kann hier doch kaum die Rede sein, da der tragische Stil, nur ziemlich ermäfsigt und verwaschen, überall herrscht, und Herakles den *deus ex machina* bedeutet, welcher drollig und zugleich riesenstark genug war, um das Unglück nach Wunsch zu wenden. Ob daher Euripides wirklich schon in die Zukunft griff und zuerst eine der neuen Formen vorbildete, liefse noch jetzt sich nicht behaupten. Nach den frühesten Anspielungen des Aristophanes *Ach.* 901. *Equ.* 1256. mufste man ehemals die Aufführung in Ol. 88. herab rücken. Der Text zeigt mehr Lükken als auffallende Schäden; bemerkt werden Repetitionen 205. fg. 312. 651. fg. und ein Flick von drei Versen 818—20. aus später Zeit.

7. Ἀνδρομάχη, schon von den Alten als Stück zweiten Ranges bezeichnet, liefert ein trübes und melancholisches Bild im Geist ochlokratischer Zustände. Sein Werth liegt nirgend in tiefen oder eigenthümlichen Ideen; und selbst die stark wechselnden Kontraste mit der gewohnten Zugabe von Reden und Gegenreden, welche den ohnmächtigen Kampf
872 edler aber unglücklicher Charaktere mit den Ränken böser oder verächtlicher Menschen und unter dem Druck der Uebermacht in stetem Wogen der Handlung entwickeln, dieses Intriguenspiel erlangt keinen beruhigenden Abschlufs. Denn auch der gewohnte *deus ex machina*, Thetis welche nachdem Hinterlist und Gewalt über Neoptolemus und sein Haus gesiegt haben, dem greisen Peleus und dem Sohn der Andromache tröstliches in ferner Zukunft verheifst, gibt keine sittliche Versöhnung. Ein Grundton ist heftige Feindschaft gegen Sparta, besonders aber grell die Zeichnung der Peloponnesischen Hinterlist. Die Oekonomie bleibt schwach und

mechanisch, die Charakterzeichnung ist matt, am besten in den beiden Frauenrollen gelungen; ein wesentlicher Mangel aber die Zusammenfügung von zwei getrennten Massen, wo nicht nur die Personen wechseln (denn sogar Andromache verschwindet), sondern auch der Zusammenstofs der häuslichen Interessen mit einer Niederlage des sittlichen Prinzips endet. Die Zeit des Stücks war den Alten unbekannt; es fehlt ihm nicht an historischen Anspielungen, sie weisen aber nur unsicher auf Ol. 89. Allein die Form welche nicht glänzend aber rein und sorgfältig ist, pafst zu den ersten Jahren des Krieges. Die Chorlieder sind wenig mehr als reich verzierte mythologische Bilder. Der Text hat mäfsig gelitten.

7. Ausgaben: von Brunck 1779. Elmsley, Ox. 1807. Körner 1826. c. *Schol. et annott. ed.* I. Lenting, *Zutph.* 1829. Rec. G. Hermannus, *L.* 1838. Ungefähr wie letzterer nimmt Zirndorfer p. 47. Ol. 89, 2. an, als Brasidas den Frieden verletzte. Eine didaskalische Notiz hat *Schol. Ven.* 446. *εἰλικρινῶς δὲ τοὺς τοῦ δράματος χρόνους οὐκ ἔστι λαβεῖν. οὐ δεδίδακται γὰρ Ἀθήνησιν. ὁ δὲ Καλλίμαχος ἐπιγραφῆναί φησι τῇ τραγῳδίᾳ Δημοκράτην.* Es ist schwer mit diesen Angaben ins reine zu kommen, da sie mehr als eine Deutung gestatten; aber kaum wird man bezweifeln dafs das Stück liegen geblieben und nicht auf die Bühnen Athens gebracht, daher auch in den Didaskalien übergangen war. Dennoch lassen Einschiebsel moralisirender Art, von denen in den Scholien angemerkt wird dafs sie vielen oder den meisten Handschriften fehlten (ferner drei Verse 330—32. die dem Menander angehören), an eine Betriebsamkeit der Schauspieler glauben: insbesondere sagt ein Scholion bei v. 7. der in syntaktischer Hinsicht lästig ist, *οἱ ὑποκριταὶ τὸν ἴαμβον προσέθηκαν.* Noch befremden der schleppende Eingang des Prologs, das Klagelied der Andromache in elegischen Distichen und der metrische Bau der Parodos. Sonst hat anknüpfend an die Bemerkung des *Schol. Vaticanum*, *καὶ φαίνεται δὲ γεγραμμένον τὸ δρᾶμα ἐν ἀρχῇ τοῦ Πελοποννησιακοῦ πολέμου*, Firnhaber in einem Aufsatz Philologus III. p. 408. ff. versucht die wesentlichen Anspielungen auf Perikles zurückzuführen, und noch willkürlicher setzt er das Stück in Ol. 87, 2. Trotz der Menge von Charakterzügen und tendenziösen Aeufserungen vermag man keinen Mittelpunkt herauszufinden, in dem alle so verschiedenen Thatsachen oder Betrachtungen des Dichters sich sammeln liefsen. Urtheile der Französischen Akademiker in d. *Mém. de l'Acad. d. Inscr.*,

Hardion T. 8. *Racine* T. 10. Apologie des Stücks in *Schol. Cobet.* 32. doch Didymus urtheilte streng, *Schol.* 329. 363. Andromache fand wenige Leser, meistentheils unter den Sammlern; einzele Stellen hatten Ruf. Freie Nachbildung des Ennius. Progr. von L. v. Jan, Schweinfurt 1850.

8. Ἱκέτιδες, ein Gelegenheitstück, das wahrscheinlich um Ol. 90. aufgeführt wurde: zu diesem Zeitpunkt pafst die symbolische Beziehung auf Kämpfe mit Theben (nach der Niederlage bei Delium), welche den ganzen Mythos durchzieht, zuletzt auch der Nachdruck, womit den Argivern ein gutes Vernehmen und ein Bund mit Athen (man kennt einen solchen aus Ol. 89, 4.) am Schlufs empfohlen wird. Das Thema des Gedichts ist der Ruhm Athens, welches die Sache der Menschlichkeit gegen Theben verficht und die Bestattung der gefallenen Argivischen Fürsten erzwingt. Diese Heldenthat glänzt in allem Prunk der Streit- und Lobreden, in elegischen, rührenden und pathetischen Scenen, die durch den schwärmerischen Tod der Euadne einen romantischen Abschlufs erhalten; hiezu kommen die Kontraste der besonnenen Frömmigkeit und des selbstverschuldeten Unglücks, wobei theatralische Zugmittel und Breite der Rhetorik nicht gespart werden. Die Stärke des gutgeschriebenen und reichhaltigen Dramas liegt im Räsonnement und Reichthum an interessanten Aussprüchen, nicht in einer organisirten Handlung. Die patriotischen Absichten haben nicht nur in der Wahl und Anordnung des Stoffs einen Einflufs geübt, sondern erstrecken sich auch auf den Ueberflufs an Moral, Politik und heilsamen Lehren; zu Gunsten der theatralischen Wirkung ist sogar ein unnöthiger Epilog (p. 395.) angefügt.
873 Die melischen Theile, besonders der sentimentale Vortrag und die Technik des Versbaus beweisen einen nicht gewöhnlichen Fleifs.

8. Ausgaben: *rec. notis uber. illustr.* (*ed.* I. Markland), *Lond.* 1763. 4. *Ox.* 1818. vervollständigt mit Kritiken Elmsleys *L.* 1822. Revision von G. Hermann, *L.* 1811. Diss. von A. Soetbeer, *Gott.* 1837. I. I. de Hollander, *LB.* 1840. Zeitbestimmung, Böckh *Gr. tr. princ.* p. 187. sq. Erläuternd sind die gleichzeitigen Herakliden, welche auch Dindorf in d. *Scenici* auf die *Suppl.* folgen läfst. Triftiger Tadel einer zu spät und gegen das Gesetz guter Oe-

konomie eingelegten Digression bei *Schol. Soph. Oed. C.* 220. Zahl des Chores, p. 95. Die Gesänge der Knaben sind durch Choreuten ausgeführt worden. Das Stück hat viel gelitten, auch durch Lücken eine Zahl Verse eingebüfst. Sonst kann die Muthmafsung dafs zwei Recensionen bestanden, wesentlich nur auf die vielbenutzten und variirten moralischen oder praktischen Stellen bei Stobaeus u. a. gegründet werden. Mancherlei Moral ist zum Nachtheil der Präzision eingeschwärzt, v. 436. sq. und 6 Verse des Moschion 531. ff., sogar auch aus der Hecuba zwei 277. Man sieht vielen Ausdrücken und Lesarten an dafs sie nur ein Flick auf Lücken oder unleserliche Stellen waren: so die denkwürdige Interpolation *ἁβρὸν* v. 860. wo Polybius das richtige *δῖον* gerettet hat, und noch stärker verändert v. 1110. Den ganzen Vers 974. verdankt man dem Plutarch. Aber den Mangel einer grammatischen Redaktion bezeugt der Soloecismus *ἐπειδὰν μηδὲν ὠφέλουν* v. 1112. (wo zu l. *ἐπειδὰν μηδὲν ὄφελος ὦσι γῇ*) am Schlufs der durch die Hand der Schauspieler gegangenen sentimentalen Rede des Iphis, die nicht wenig verwässert worden; wie schlecht man die Urschrift las, zeigt noch die Verderbung *στάσω ποῦ* aus *ἔτ' Ἀσωποῦ* v. 1149.

9. *Ἰφιγένεια ἡ ἐν Αὐλίδι*, mit den Bacchen nach dem Tode des Euripides aufgeführt, ein geistreiches Drama, voll der gröfsten Schönheiten, an dem wir nicht nur feines Gefühl, Wahrheit der Charakteristik und einsichtige Benutzung psychologischer Motive sondern auch den reichen Plan bewundern, der eine hohe Spannkraft und Kühnheit in überraschenden Kontrasten entwickelt. Wir besitzen daran ein Denkmal des gewandtesten tragischen Talents, zugleich aber eins der schwierigsten Probleme für die höhere Kritik. Die zarte Persönlichkeit der Jungfrau, welche durch ihr Geschick unbewufst die leidenschaftlichsten Verwickelungen erzeugt und sie durch heroische Hingebung löst, bildet einen glücklichen Schwerpunkt; alles Interesse geht zuletzt auf Iphigenien über und vor ihr tritt das Pathos sämtlicher Personen zurück, selbst der Heroismus des Achilleus weicht in den Hintergrund, da jene durch ihren freien Entschlufs das Schicksal überwindet und versöhnt. In dieser Charakterzeichnung, in der Mischung von Zaghaftigkeit, Schwäche und starken Entschlüssen liegt ein eigenthümlicher Reiz und der Werth des Gedichts. Dieses Seelengemälde steigert sich bis zur Romantik der Modernen, der ursprüngliche Schlufs verlief so-

gar lyrisch und sentimental, einzele Scenen werden durch glänzende Lichter gehoben, und die verschlungenen Fäden der Oekonomie sind mit so vieler Kunst gehandhabt, dafs das Interesse frisch und lebhaft bleibt. Selten ist wol dem Euripides gelungen diesen Grad dramatischer Einheit zu erreichen. Allein der Zustand des Ganzen ist von einem reinen Genufs weit entfernt, und man überzeugt sich auf allen Seiten dafs dieses sehr ausgedehnte Drama, wiewohl es zur öffentlichen Aufführung kam, in einer grofsentheils interpolirten Verfassung (vgl. p. 133.), gemischt aus alten ächten und aus jüngeren, geflickten und verzierten Beständen, herübergekommen ist, dem Dichter selbst aber nur Entwürfe der wichtigsten Scenen und ein leicht ausgefüllter Umrifs
874 des Vortrags gehörten. Denn wäre das Gedicht in seinen wesentlichen Stücken durchgeführt und einigermafsen vollständig gewesen, so fehlte jeder Anlafs für eine Nacharbeit, wie sie gegenwärtig vom Anfang bis zum Schlufs vorliegt, um den Zusammenhang herzustellen und die Lücken auszufüllen. Jetzt ist nichts so merkwürdig und zugleich räthselhaft als die Fülle der Interpolation, welche dieses Drama noch vor den Alexandrinischen Zeiten durch einen mehr routinirten als feinen Diaskeuasten, und zwar in einem Umfang wie kein anderes Stück des Euripides, betroffen hat. Seiner Hand verdanken wir muthmafslich viele matte Scenen besonders im letzten Drittel, den oft verflachten und wortreichen Ausdruck, der selten an die präzise Leichtigkeit und Korrektheit unseres Dichters erinnert, ferner die gleichmäfsige Fahrlässigkeit im Versbau, worin auch die verkehrt und nicht im antiken Geist gebrauchten Rhythmen auffallen; und man weifs nicht ob auch von ihm der Mangel an sicherer Haltung in den Charakteren und der Oekonomie herrührt, welche die tragische Wirkung bis ans Ende sich aufspart, ohne doch einen richtigen Schlufs zu finden. Die Charaktere sind bis auf Achilleus und Iphigenia trocken oder schwächlich, am meisten aber ist Agamemnon verfehlt, der besonders im groben Wortwechsel mit Menelaus und gegenüber seiner Gemalin sinkt; alle Charakteristik hat in den Bildern des männlichen und weiblichen Heroismus ihre Spitze gefunden. Aehn-

liche Mängel kehren wol auch in anderen Dramen des Euripides wieder, hier aber werden sie wegen Unvollkommenheit der Form mehr als sonst empfunden. Der Stil leidet an Weitschweifigkeit, er ist zerfahren und breit, der Ausdruck wäfsrig und matt bis zur Trivialität, auch wenn man die vielen Stellen abzieht, welche durch Interpolation und üble Tradition der Handschriften prosaisch geworden und nicht mehr sicher herzustellen sind; die Rhythmen locker, am läfsigsten aber die melischen Partien, soweit besonders die Chorlieder (worunter das vierte wol den Vorzug hat) für alt oder ächt gelten dürfen, und weder in Versbau noch in Gehalt mehr als mittelmäfsig. Endlich ist die Beobachtung, dafs nirgend im Verlauf des Stücks einer der skeptischen oder spekulativen Gedanken erscheint, mit denen Euripides seine Themen zu verknüpfen pflegt, kein unerhebliches Moment. Man könnte viele solcher Schwächen auf den jüngeren Euripides als Herausgeber der nachgelassenen Trilogie zurückführen; es hat aber keine Wahrscheinlichkeit dafs in jener Zeit ein ausübender wenn auch dürftiger Künstler so wenig Geschmack und Herrschaft über die dramatischen Mittel und ein fast fertiges Gedicht besessen hätte. Jetzt ist auch die schärfste Kritik durch einen hohen Grad der Verderbung und unpoetischen Form gehemmt; denn unsere wenigen Codices stammen von demselben lückenhaften Exemplar ab. In einem so zweifelhaften Texte müssen daher die grammatischen Thatsachen mit Vorsicht aufgenommen werden. Ennius übertrug auch diese Tragödie.

9. Ausgabe beider Iphigg. (*c. annott.* I. Marklandi), *Lond.* 1771. *Ox.* 1811. (*cur.* Gaisford) Abdruck mit Aufsätzen v. Elmsley u. a. *Lips.* 1822. Erste durchgreifende Emendation und Sichtung der interpolirten Stücke: *rec.* G. Hermannus, *L.* 1831. Ihm schien damals der alte Stamm des Gedichts fast noch übrig zu sein, p. XXIX. *nihil est nisi vetus tragoedia*, *fine truncata*; später gestand er, *multa patientius tuli quam debebam*, aber seine in zwei Programmen *de interpolationibus Euripideae Iph. in Aul.* 1847—48. durchgeführte Hypothese, dafs ein alter, nur wenig geübter Interpolator mit dem Archetypum, einem durch Lücken und kleine Schäden vielfach entstellten Codex, ebenso willkürlich als ungeschickt gewirthschaftet, manches auch blofs an den Rand gesetzt habe, dieser Gesichtspunkt war

zwar praktisch und fruchtbar für eine gesunde Kritik, doch bleibt er hinter den Schwierigkeiten eines so verwässerten Textes weit zurück, wie schon die Proben in P. I. p. 8. 14. merken lassen. Fernere Beiträge zur Kritik *ed.* Hartung, Erlang. 1837. Die Interpolationen der Iph. A. hat dann zusammengestellt W. Dindorf, Zeitschr. f. Alterth. 1839. Nov. Konservativ in einer Ausg. m. Deutschem Komm. Firnhaber, Lpz. 1841. *c. animadv. Fr. Vateri, Mosq.* 1845. Kieffer Darlegung des Gedankenzusammenhanges in d. Iph. A. zwei Nürnberger Progr. 1836—38. Mit Begeisterung pries dieses Stück gleich einem Sophokleischen, das vielleicht gar von Agathon oder Chaeremon (s. über diese Täuschung Meineke *Com.* I. p. 520.) verfafst sei, Gruppe Ariadne p. 462. ff. Hypothese von einer doppelten Recension: Böckh *Gr. tr. princ.* c. 17. Bremi Philol. Beitr. I. n. 6. Dissertatt. von M. Seyffert *de duplici rec. Iph. A. Hal.* 1831. H. Bartsch *de E. Iph. A., Vrat.* 1837. H. Zirndorfer, *Marb.* 1838. Der letzte *de chronol.* p. 90. sqq. sah im heutigen Text eine spät zu Stande gebrachte Komposition aus Arbeiten des Vaters und Sohnes, aber eine solche Dekomposition, die für die Litteratur des Epos nichts befremdliches hätte, ist in der Geschichte des alten Schauspiels unerhört. Nun bleibt uns nicht einmal freie
875 Hand, sieht man auf das Zeugnifs Schol. Arist. *Ran.* 67. *οὕτω γὰρ καὶ αἱ διδασκαλίαι φέρουσι, τελευτήσαντος Εὐριπίδου τὸν υἱὸν αὐτοῦ δεδιδαχέναι ὁμωνύμως ἐν ἄστει Ἰφιγένειαν τὴν ἐν Αὐλίδι, Ἀλκμαίωνα, Βάκχας.* Eine Tragödie dieses Titels und Inhalts ist also wirklich gespielt worden; um so weniger kann man ein Mifsgeschick auffinden, welches die Zersetzung des Textes und nicht der gleichzeitigen Bacchae bewirkte, denn das Alterthum hat keinen Fall eines unfertigen skizzirten Dramas, das gleich einem Goldonischen Süjet den Schauspielern preisgegeben wäre. Zwar ist es augenscheinlich dafs das Archetypum (wie Hermann sah) sehr lückenhaft war, und mehrere der gröfsten und unglücklichsten Interpolationen sollten ebenso gut als kleines Flickwerk (wie v. 1417. oder 1439.) diese Lücken ausfüllen, aber hiedurch werden nicht alle Mängel des Textes erklärt. Jetzt bleibt also nur übrig die jüngere Nachdichtung und Interpolation nebst dem Flickwerk, wodurch Risse gestopft wurden, vom alten Stamm zu scheiden. Zuerst in der jetzigen Exposition. Sie besteht auffallend genug aus einem sehr gedehnten Dialog in Anapästen, in den ein prologartiger Vorbericht ohne recht geschickten Anfang aber künstlich eingelegt ist; man darf eher annehmen dafs der iambische Prolog nachträglich für die Praxis der Bühne verfertigt worden, als mit Dindorf glauben, Euripides selber habe zwei Ansätze zum Prolog v. 1—48. und 117—163. hinterlassen, zwischen welche

später 49—116. eingeflickt seien. Die Verflechtung eines historischen Prologs in ein vorläufiges Gespräch erinnert an die Methode des Komikers in *Equites* und *Vespae:* dem Tragiker blieb sie fremd. Noch steht der Schlufs dieser ganzen Einleitung (v. 160—163.) jetzt am unrechten Platz. Ob Aelian *N. A.* VII, 39. ein Stück des ursprünglichen Prologs oder Epilogs überliefert habe kann man bezweifeln: die Futura ἐνθήσω und αὐχήσουσι setzen einen ganz anderen Ausgang voraus, in dem σὴν an Klytaemnestra gerichtet war. Ein bühnengerechter Epilog mufs gemangelt haben, wenn man die traurige Kompilation der beiden letzten Scenen näher betrachtet; man fand den lyrischen Schlufs etwas anstöfsig. Schiller hat diesen späten Anhang, den Porson zuerst verwarf, von seiner Uebertragung ausgeschlossen. Selbst das vorangehende Melos 1510—31. ist müfsige Variation des früheren Liedes 1475. ff. Am meisten erstaunt man über die Fabrikarbeit an der Parodos, die namentlich im zweiten Theile den Homerischen Katalogos paraphrasirt. Nur Schoene versucht Rhein. Mus. N. F. V. darzuthun dafs die Parodos weder im Ganzen noch im zweiten Theile verfälscht sei: der Dichter habe sich in Aufzählung der Heerführer Völker Schiffe möglichst, aber mit der nöthigen Freiheit und fern von der epischen Breite, dem Homer angeschlossen und ein präzises Bild von der Flotte vor Aulis, von der Gröfse dieser zur unfreiwilligen Ruhe verurtheilten Streitkräfte bezweckt. Die sichtende Kritik läfst aber nicht eben vielen epischen, d. h. beschreibenden Stoff zurück (Malerei wie sie an das Gespann des Eumelus verschwendet wird geht über alle Grenzen dramatischer Interpolation hinaus); selbst dem ersten antistrophischen System verbleibt nur ein Kern von 12 Versen. Weiterhin sind eingeschaltet v. 413—441. wodurch man eine Lücke im Gespräch der Brüder wenig glücklich zu stopfen suchte, wie bald darauf 620—637. noch unpassender geschehen ist; mehrere nüchterne Verse (wie 776. ff.) im dritten Chorlied gehören unter die jüngsten Lückenbüfser. Mitunter begegnet auch seichte Moral in unzeitige Sentenzen gefafst: so v. 508—510. 922. fg. beidemal an nicht passende Personen vertheilt. Allein auch den gewöhnlichen Vortrag sehen wir oft verseichtet: so v. 407. συσσωφρονεῖν σοι βούλομ' ἀλλ' οὐ συννοσεῖν aus σ. γάρ, οὐχὶ συννοσεῖν ἔφυν. Selten hilft ein altes Citat zum edleren oder richtigeren Ausdruck, wie Plutarch v. 446. Nur einmal ist ein Vers (390.) durch alte Leser gerettet worden.

10. Ἰφιγένεια ἡ ἐν Ταύροις, aus unbekannter Zeit: sieht man auf die gröfsere Raschheit in Rhythmen und Diktion, so mag sie nicht früh gedichtet sein. Das Stück ist

ausgezeichnet durch Sorgfalt der Oekonomie und seinen künstlich angelegten Plan, worin die zarte Charakteristik der Freundes- und Geschwisterliebe und die Mittel der rührenden Wiedererkennung hervortreten. Es ist voll von feinem sittlichem Gefühl, und das durch Erwartung und retardirende Motive genährte Interesse, welches man an den Geschicken seiner edlen Charaktere nimmt, wächst von einer Stufe zur anderen. Die Wirkung des Ganzen erhöht die Gründlichkeit der Zeichnung, namentlich aber die Haltung und Würde der Iphigenie; die beiden bedeutendsten Scenen welche die Wiedererkennung der Geschwister vorbereiten, besitzen einen Grad von Feinheit, Mafs und Kraft, wie nur selten Euripides ihn erreicht. Wohlberechnet ist endlich die mit List und Gewandheit ausgeführte Flucht der Iphigenie, wodurch es den Ihrigen gelingt die Bildsäule der Göttin zu rauben; den Mifsklang den eine solche Täuschung in den Schlufs legt, mildert eine Göttererscheinung, das Wort welches Athene an König Thoas richtet. In der Katastrophe hat der wetteifernde Deutsche Dichter nicht weniger als im geistigen Ton und in Erhebung der Charaktere vieles voraus; der Griechische war durch örtliche Sage gebunden und mufste mit der Verpflanzung der Artemis auf Attischen Boden seinen Mythos abschliefsen. Manche Scenen sind durch die bildende Kunst verherrlicht, der Stoff aber von Pacuvius in seinem berühm-
876 testen Drama *Dulorestes* erneuert worden. Der Text hat theilweise durch Verderbung, noch mehr und besonders in melischen Theilen durch Interpolation gelitten. Letztere sind mittelmäfsig und haben fast denselben elegischen Ton, das letzte Chorlied ist sogar ein fremdartiges mythologisches Episodium.

10. Ausgabe von Markland (mit *Iph. A.*); *rec. et brev. notis instr.* A. Seidler, *L.* 1813. *rec.* G. Hermannus, *L.* 1833. *rec.* C. Badham (nebst Helena), *Lond.* 1851. und gleichzeitig erkl. v. Schöne. Oeftere Vergleichungen und Analysen der Iphigenien von Euripides und Goethe, namentlich von O. Jahn: s. Cholevius Gesch. d. D. Poesie II. p. 285. ff. Euripides konnte die von dem Mythos überlieferten Motive nicht aufgeben, geschweige dafs er im schönen Geiste der romantischen Dichtung einzig aus sittlicher Macht und Selbstbeherrschung den Fluch gelöst und die Rückkehr der Geschwister vermittelt hätte.

Dafür gibt ihm der gröfsere Reichthum dramatischer Handlung einen offenbaren Vortheil, und seine Charakterzeichnung der Iphigenie, welche fein, kühn und energisch fühlt und wirksam in den Gang des Intriguenspiels eingreift, ist ein fast untadelhaftes Werk. Unter den Interpolationen sind bemerkenswerth die beiden von Markland gerügten 1025. fg., worunter der zweite Vers, *κλεπτῶν γὰρ ἡ νύξ, τῆς δ' ἀληθείας τὸ φῶς*, nicht einmal antik lautet.

11. *Τρωάδες*, zugleich mit Alexander, Palamedes und dem Satyrspiel Sisyphus Ol. 91, 1. (415.) ohne Glück aufgeführt. Sie sind ein grelles Gemälde des letzten Aktes, welcher die Tragödie von Trojas Geschicken und seinem Fall abschliefst: alles Unglück das nach der Eroberung die Fürstinnen trifft, hat der Dichter in Massen ohne strenge Gliederung gehäuft, Hekuba und Andromache werden zur Sklaverei verloost, sehen ihre letzten noch übrigen Kinder nach einander grausam zum Tode führen, und erblicken am Schlufs die brennende Königstadt. Mit einigem Wohlgefallen entwickelt er nur das Leid derer, die den Glanz der Welt erlebten und ohne Verschulden in die tiefste Schmach des Unglücks stürzen. Blofs vorübergehend wird im Prolog und in einer Weissagung der Kasandra das künftige Mifsgeschick der Sieger und die Zweideutigkeit ihrer Gröfse zur Beruhigung gegenüber gehalten, sonst aber die göttliche Gerechtigkeit und das Recht im Lebensplan (p. 386.) bezweifelt; ihm schien es als ob Gott den unglücklichen nur zum Dulden verurtheile. Diesen Satz hat er in einer mit ochlokratischer Beredsamkeit erfüllten Scene vor Augen gestellt, wo Helena zwar angeklagt und der rächenden Vergeltung bestimmt ist, aber durch Trugreden ihren schwachen Gatten gewinnt; allein die Scene befriedigt nicht einmal als rhetorisches Schaustück. Die lange Reihe trübseliger Situationen gibt dem Ganzen einen eintönigen Ausdruck ohne jedes sittliche Gleichgewicht, und die schwermüthige wechsellose Klage lastet auf dem Zwiegespräch, den Monologen und den Chorliedern. Man merkt am Ton dieser Tragödie dafs sie mitten im Schwindel der Ochlokratie verfafst war. Selbst ihr Lichtpunkt, die kühne prophetische Haltung der Kasandra, welche die Zukunft der Sieger eröffnet, um an ihrem Untergang den Muth der besiegten aufzurichten,

bleibt vereinzelt und greift nicht wesentlicher in den Zusammenhang ein als der im eigenthümlichen Prolog verkündete Sturm, welcher die Achaeer vernichten soll. Das Stück läuft in das Schauspiel des brennenden und von allen Parteien verlassenen Ilion aus. Es fand nicht viele Leser, der Text hat daher weniger Interpolation als Verderbung erlitten.

11. Ausgaben: *Tro. emend.* (*ex MS. Harleiano*) *c. append.* G. Burges, *Cant.* 1807. *rec. et br. notis instr.* A. Seidler, *L.* 1812. *c. Scholiis et nott. varr. Glasg.* 1819. Kritische Revision: *ed.* A. Kirchhoff, *Berol.* 1852. Programm von G. Hermann *de quibusdam locis E. Tro. L.* 1847. Die Zeit der Troischen Didaskalie gibt Aelian. *V. H.* II, 8. an. Ueber Oekonomie und politische Tendenzen des Stücks verbreitet sich ausführlich Schöll Att. Tetral. p. 57. ff. und sucht zugleich die Kunst des Dichters zu rechtfertigen, der diese Reihenfolge von Drangsalen sinnig mit Gegenbildern (Kasandra und Menelaus) durchflocht; er verbindet ferner die Troades mit dem Palamedes, so dafs ihr Anfang an
877 den Schlufs jenes sich knüpfen soll, wo Nauplius Rache forderte, Palamedes aber setzt er p. 74. ff. in Beziehung zu den damaligen Justizmorden, während die skeptischen Troades auf die Widersprüche der Bigoterie zielen. Aehnlich sah H. Planck *de Euripidis Troica didascalia*, *Gott.* 1840. p. 40. sqq. wenn auch ohne trilogische Kombination eine Reihe von Anspielungen auf das Wagestück des Sicilischen Feldzugs, die Willkür des Hermokopidenprozesses u. a. Allein da diese Dramen um einiges früher aufgeführt wurden, so setzen Stellen wie v. 218. ff. worin Italische Landschaft gemalt wird, voraus dafs jener Plan längst und viel besprochen war, ehe man den Feldzug begann. Sonst geben nur die Scholien des Aristophanes einige Winke: Schol. *Av.* 843. *μήποτε δὲ παρακωμῳδεῖ τὸν Εὐριπίδου Παλαμήδην οὐ πρὸ πολλοῦ δεδιδαγμένον*, cf. Schol. 1717. und Schol. *Vesp.* 1317. *ὑστερεῖ ἡ τῶν Τρῳάδων κάθεσις ἔτεσιν ἑπτά.* Endlich schien einigen ein genügender Schlufs zu fehlen, und Müller LG. II. 168. muthmafste dafs der Epilog verloren gegangen sei; doch ist daran nicht zu denken. Euripides läfst in melancholischen Responsorien, nach dem Vorbild von Aeschylus Persern, den Grundton seines Dramas nachklingen. Sonst ist bemerkenswerth wieviele, zum Theil verdunkelte Glossen Hesychius aus den Troades gezogen hat: unter anderen die Artikel aus 271. 439. 522.

12. *Κύκλωψ*, ein in Umfang (von etwa 700 V.) mäfsiges Satyrspiel, welches als das einzige Denkmal dieser Spielart mindestens in Hinsicht auf die Technik ein Interesse hat.

Auch wird darin alles was man dem Satyrdrama beilegt in Zügen und Proben angetroffen: einige Keckheit in Ausdruck und Moral, manche Freiheit in den Versmafsen, ein loser Plan und ein flüchtiger Umrifs der Charaktere. Nun hat Euripides, soweit es in seinem Naturel lag, in heiterem Ton und mit vieler Laune gescherzt, und sein Thema, das Abenteuer des Odysseus beim Kyklopen, mit frischer Charakteristik des treulosen, in Sinnlichkeit erfinderischen Silen, seiner feigen Genossen und des von keiner menschlichen Sitte berührten Polyphem, aber ohne Kühnheit und lebhafte Farben durchgeführt. Denn die schlüpfrigen Bilder und Wendungen, welche hier das Herkommen duldet oder begehrt, hat er ermäfsigt, die leichten Rhythmen und die glatte, von Reminiscenzen seiner Manier durchzogene Sprache fast der Komödie nahe gebracht, nirgend aber den sittlichen Geist und Anstand der Tragödie völlig aus den Augen verloren, und selbst hier schimmert die Tendenz hindurch, Gott und seine Gerechtigkeit zu retten. Der Plan ist überaus einfach und bis auf Aenderungen, welche die Bühne zu fordern schien, hauptsächlich durch Homer bestimmt, Odysseus aber abstrakt und nach Art einer verblafsten tragischen Figur gehalten, die nur schwach an das Selbstgefühl und die Kraft des heroischen Zeitalters erinnert. Vor allen breit und witzlos erscheint die lange Scene, worin Polyphem trunken gemacht wird. Man glaubt mehr den idyllischen Ton des Pastorale, weniger den kecken Zusammenstofs zweier unvereinbarer Welten zu vernehmen. Der Text ist fehlerhaft überliefert, hat aber durch die neueste Kritik wesentlich an Reinheit gewonnen.

12. Ios. Scaligeri *Animadversiones*, *Opusc.* p. 522—27. *Lat. interprete Sept. Florente Christiano* hinter Casaub. *de Satyr. Gr. poesi*, und sonst. Mit Abhandl. v. Genthe, Halle 1828. Kritische Hauptausgabe, *Rec.* G. Hermannus, *L.* 1838. Deutsch v. A. Schöll, Braunschw. 1851. Fast nur die Grammatiker haben dem Stück einige Aufmerksamkeit geschenkt. Wie wenig korrekt der Text überliefert sei, zeigen Fehler oder Ueberreste der alten Kapitalschrift nach Art von *ἱμεροσκόου* statt *εἶμ' ὀρεσκόου* 878
v. 247. *καινόμενα* für *κλινομένῳ* 360. *δίδου μαγείρῳ* für *Ἅιδου μαγ.* 397. *σιγῶντα* aus *σπῶντα* 571. *κατέκαυσε* am Ende des

Trimeters für κατέκλυσε 677. Das moralische Motiv spricht hauptsächlich v. 606. aus: ἢ τὴν τύχην μὲν δαίμον' ἡγεῖσθαι χρεών, | τὰ δαιμόνων δὲ τῆς τύχης ἐλάσσονα.

13. *Βάκχαι*, in Macedonien (p. 350.) abgefafst und nach dem Tode des Dichters mit Iph. A. aufgeführt, im Alterthum ein berühmtes, auch an Königshöfen gespieltes Drama. Ohne Zweifel gehört es in die kleine Zahl seiner Tragödien, denen die grofsartige Tendenz und der Reichthum an Gedanken ein allgemeines Interesse verleiht. Zwar bleibt schon die Form empfindlich im Rückstand: denn der Vortrag ist in den melischen Theilen zwar lebhaft aber von Erhabenheit und Fülle des Ausdrucks oft weit entfernt, im Dialog rasch und flüfsig, in den Erzählungen breit und durch Einzelheiten gedehnt, überhaupt aber bewegt er sich ohne Glanz und Präzision in jenem läfsigen Ton der Konversation, worin die späteren Stücke des Euripides immer sorgloser verfallen. Mit nicht gröfserer Strenge sind die Rhythmen gearbeitet, wenn auch einzele Gesänge durch Wohllaut und sinnliche Wahrheit in hohem Grade sich auszeichnen; besonders aber die Trimeter schlaff und vernachläfsigt. Doch hat die populare Form nicht wenig unter der sehr ausgedehnten Interpolation gelitten; denn dieser verdankt man die häufig verflachte Fassung oder Zersetzung des ursprünglichen Vortrags und manches Einschiebsel. Ebenso treten die Charaktere zurück und lassen meistentheils die Kraft und heroische Persönlichkeit vermissen, welche das Pathos eines in so starken Kontrasten ausgeprägten Mythos fordert, das auch Aeschylus der frühere Darsteller desselben Gebiets (in der Lykurgos-Tetralogie und den Xantriae) mit lebhaften Farben auszumalen wufste. Pentheus ist schwächlich und fällt, indem er in eine kleinliche Figur zusammenschrumpft, selbst seinem guten Recht zum trotz einen Feind der Götter spielt, ohne Würde; mit reiner Willkür werden die Greise Kadmos und Tiresias um des Effekts willen, aber ohne jeden Schein der Wahrheit, hereingezogen, um bei der Bacchischen Feier mit Frauen zu schwärmen; Glanzpunkte bietet dagegen die geschickte Zeichnung des Dionysos und der Agaue, vor allen aber ist die Schilderung des Gottes in sei-

ner heiteren weltlichen Natur und seiner göttlichen Majestät gelungen. Indessen was in Form und Charakteristik weniger befriedigt, das wird mehrmals vergessen über dem Ernst der Gedanken und der hohen religiösen Begeisterung, welche das Ganze durchzieht und in manchen glänzenden, tief empfundenen Aussprüchen und Wendungen sich bezeugt hat. Diese Wärme hebt auch die sinnliche Darstellung des Themas, die Euripides sonst sehr zu vernachlässigen pflegt, hier aber verräth sie Fleifs und sogar ein sorgfältiges Studium in allem antiquarischen Detail. Man bewundert an der Oekonomie die drastische Spannung, die Harmonie und Beherrschung der Mittel, die bewegte Scenerie und Anschaulichkeit der Handlung, vor allen aber die tiefe religiöse Leidenschaft, welche die Chorlieder athmen, und den idealen Schwung der Bacchusfeier, von der jeder rohe mystische Zug möglichst fern gehalten ist. Ueberall wird der Ton einer fast objektiven Hingebung vernommen: um so leichter konnte man sich über die wahre Meinung des Dichters täuschen, als ob er gerade diesen Kult empfohlen oder gar in Fragen der Gottesverehrung gerathen hätte mit dem Volk zu gehen. Allein die Bacchische Fabel dient ihm nur als Symbol der Religion, und blofs in diesem Sinne wird die Rolle des Pentheus auf den Kopf gestellt. Denn auch hier hat er den Kult oder vielmehr den Mythos (denn diese Dionysosfeier war den Attikern fremd) als eine fafsliche Hülle betrachtet, um seine subjektiven Ansichten unter dem Schutz der öffentlichen Religion auszusprechen: doch nicht um letztere, wie bisher in vielen Dramen, mit Waffen der Skepsis und des philosophischen Dogmas zu bekämpfen. Vielmehr bestreitet er mit Entschiedenheit die Partei der Sophisten, den Atheismus und das vernünftelnde Prinzip (*τὸ σοφόν*), dagegen erhebt er den stillen unbewegten Glauben an eine geheime Regierung der Welt, den durch keine menschliche Weisheit anzutastenden Kern alles positiven Kultes. Indem nun Euripides am Schlufs seiner Laufbahn (pp. 381. 387.) was er gewonnen, was bleibend oder wandelbar ist, mit klarem Urtheil überblickt, fordert er Bescheidenheit und Entsagung, wie sie dem zweifelvollen Denker mitten unter den Kämpfen der Skepsis

(Th. I. p. 400.) in Betracht der Kürze des Lebens, im Angesicht so vieler schwieriger Probleme, ziemt, dagegen verheifst er dem frommen Gemüth, welches gefafst in den göttlichen Willen sich ergibt, eine Beruhigung und zukünftige
879 Gewifsheit. Leider ist der Text dieses werthvollen Dramas, obgleich von der neueren Kritik erheblich gereinigt und lesbar gemacht, mehrfach durch Korruption entstellt, häufig und namentlich gegen Ende auch lückenhaft; aufserdem bleiben dem Erklärer genug Aufgaben übrig.

13. Ausgabe von Brunck; *rec. et illustr.* P. Elmsley, *Ox.* 1821. *rec.* G. Hermannus, *L.* 1823. Erkl. v. Schöne, *L.* 1851. (1858.) Jodrell *Illustrations on the Ion and the B. Lond.* 1781. H. Meyer *de E. Bacch. Gott.* 1833. Silber, Berl. 1837. Schöne, oben p. 113. Ueber Zustand, Werth und Tendenz dieses Dramas s. des Verf. *Prooemium hib. Hal.* 1857. Ueber den wenig konsequenten Ausgang ist zu beachten Raumer Vorl. II. 506. fg. Aufführung am Parthischen Hofe, Plut. *Crass.* 33. Lesung in Schulen, Callim. *Epigr.* 52. Nachbildungen des Naevius und Attius. Paradoxe Anerkennung von Schlegel I. 257. Müfsige Einschiebsel v. 22. 182. 316. sq. (cf. *Prooem.* p. V.) 1027. 1269. Längere Interpolation v. 286—297. Ergänzungen für den lückenhaften Schlufs aus Christus Patiens: Kirchhoff im Philologus VIII. p. 83. ff. Nicht weniges hat Musurus im Text der Aldina sich erlaubt, wie v. 1255. sq.

14. *Ἡρακλεῖδαι*, Gelegenheitstück gleich den *Supplices* und ihnen gleichzeitig, soweit man aus den regelmäfsig und korrekt behandelten Formen der Diktion und Metrik schliefsen darf. Auch gleichen sich die mäfsigen aber praktisch gefafsten Chorlieder, und auf beiden Seiten erscheint (nach dem Vorgang von den *Supplices* des Aeschylus) ein hochmüthiger Herold, welcher der Polemik in Reden und Entgegnungen einen Spielraum gibt. Doch stehen sie jenen an poetischem Werth bei weitem nach; selbst das patriotische Motiv des Dichters erregt ein nur schwaches Interesse, wenngleich er mit vieler Wärme das Verdienst, welches einst Athen um die von aller Welt verlassenen Herakliden gegenüber ihrem Dränger Eurystheus sich erwarb, in einem kritischen Moment des Peloponnesischen Krieges auffrischt und der Argivischen Partei ans Herz legt. Nicht nur fehlt eine Zugkraft, sondern auch ein organischer Verband der Scenen,

denn die Handlung rückt ohne jede Verwickelung auf gerader Bahn vor. Die Charaktere sind einfach und in schlichte Gegensätze gebracht, hochherzig und edel oder das Gegentheil, auf die Vertheidigung oder den Angriff berechnet; sie wechseln rasch und schwinden aus den Augen; in dieser mageren Charakterzeichnung stehen sie stets sich gegenüber und vermögen aus Mangel an Gegenwirkung nicht in einander zu greifen, noch weniger geht aus einer solchen Rhetorik ein kräftiges Pathos hervor. Die Mattigkeit wird durch den heroischen Opfertod der Makaria und anderen Schmuck der Oekonomie nicht beseitigt, der Heroismus des alten Iolaus bereitet zwar die mit Zwang vermittelte Katastrophe vor, hat aber nur in der Erzählung seinen Platz gefunden; der Schlufs der um die Gegensätze von Eurystheus und Alkmene sich dreht, zeigt dafs der Dichter kalt geworden war. Dieses wenig gelesene Stück ist erträglich aber mit Lücken erhalten.

14. *Ex rec.* P. Elmsley, *qui annott. suas adiecit*, *Ox.* 1813. Nicht unbillig lautet das Urtheil von Schlegel I. 260. Analyse von Firnhaber Wiesbad. Progr. 1846. und in dem Philologus I. 443. ff. Letzterer macht auf Reminiscenzen aus Aeschylus (Suppl.), auf die Härten der Wortstellung und mancherlei Spuren der Eilfertigkeit aufmerksam. Einige Verse hat der Text eingebüfst, den gröfsten Verlust aber nach v. 629. erlitten: hierauf weisen auch die vielen Citate *Εὐρ. Ἡρακλειδῶν*, die jetzt nur unter den *fragmenta incerta* Platz finden. Die Zeit dünkte Zirndorfer einige Jahre nach Hippolytus um Ol. 88, 4. zu fallen; Pflugk etwas früher; Böckh aber *Gr. tr. princ.* p. 190. um Ol. 90, 3. Pamphilus war, wie Welcker p. 710. vermuthet, ein Darsteller der Herakliden.

15. Ἑλένη, auf den Grundlagen des von Stesichorus geneuerten Mythos angelegt, wurde zugleich mit Andromeda Ol. 91, 4. (412.) aufgeführt. Beide Dramen waren in einem empfindsamen Ton gedichtet, wodurch sie den beifsenden Spott der Komiker herausforderten, keins aber mit so grofsem Recht als Helena. Denn alle Kunst in der Fabel und Intrigue besitzt nicht genug Reiz und Mannichfaltigkeit, um die 880
Nüchternheit einer seichten und gedehnten Romantik zu verhüllen. Den Ausgangspunkt gibt die Fiktion dafs der Trojanische Krieg um ein Trugbild der Helena geführt wurde,

während sie selbst unversehrt in Aegypten blieb; daher eine Fülle von Verwickelungen, überraschenden Scenen und listigen Anschlägen. Nach langen Vorbereitungen erkennt Menelaus seine Gemalin, welche König Theoklymenos mit seinen Anträgen hart bedrängt, und weifs sie durch wohlberechnete Flucht zu retten. Diese wortreichen Kombinationen liegen dem sittlichen Ernst völlig fern, und noch weniger stimmen sie zum Geist des tragischen Ideenkreises; die Charaktere wetteifern in Trivialität, besonders der abenteuernde Menelaus, der an Figuren der Komödie erinnert; höchstens erhebt sich das priesterliche Bild der Theonoe über ihre matte Gesellschaft, und doch bleibt ihre Stellung schief. Die Diktion ist schlaff, der Dialog besonders breit und prosaisch, aber auch in den reichen lyrischen Partien sind die Gesänge oft zu gedehnt und bewegen sich in den beim Euripides herkömmlichen Gemeinplätzen, ein langes Chorlied steht sogar müfsig und überhängend. Der Text ruht jetzt nur auf einer nicht ergiebigen Handschrift und hat bisweilen durch Lücken und Zusätze, weit mehr aber durch Verderbung gelitten. Für seine Herstellung ist nur durch Konjekturalkritik erhebliches geleistet worden.

15. *Rec.* G. Hermannus, *L.* 1837. Badham s. bei Iph. T. Die Zeitbestimmung erhellt aus den Scholien zum Aristophanes (*Av.* 347. *Thesm.* 1021. *Ran.* 53.): sie sagen dafs dieses Stück zugleich mit Andromeda die Bühne betrat, letztere war aber nicht vor den *Aves* (Ol. 91, 2.) und bestimmter gesagt acht Jahre vor den Fröschen (Ol. 93, 3.) gegeben worden. Hiezu kommt der Ausdruck τὴν καινὴν Ἑλένην v. 856. in den ein Jahr darauf gespielten Thesmophoriazusen, welche die Parodie aller tragischen Charakteristik in jenen beiden Dramen mit der lächerlichsten Karikatur verhöhnen.

16. Ἴων, des Dichters vollkommenstes Intriguenstück, zeigt mit welchem Glück er zu spannen und die Sympathien des natürlichen Gefühls anzuregen versteht. Selten gelingt ihm wie hier die Charakteristik: nicht nur befriedigt die Zeichnung der reinen Sittlichkeit in gediegenen Charakteren, auch der Kontrast zwischen der arglosen Jugend und der hochpathetischen weiblichen Natur bewahrt ein richtiges Mafs; hiedurch wird selbst der Mangel an lebhafter Aktion und grofsartigen Leidenschaften verdeckt. Vor allen glänzt Ion

in Reinheit und lieblicher Unschuld: die priesterliche Weihe welche diese Hauptfigur umgibt ist ein treffliches Mittel um den etwas verfänglichen Mythos, die Liebe des Gottes zur Königstochter Kreusa, auf tragischer Höhe zu behaupten, und zugleich eine bequeme Hülle geworden, unter der Euripides seine religiösen Gesinnungen, namentlich die Polemik gegen unwürdige Mythen (p. 385.) eindringlich und unbefangen hören läfst. Kein Griechischer Dramatiker hat die Gefühle kindlicher Einfalt und sittlicher Reinheit so lauter, so voll und frei von Affektation ausgesprochen. Durch das Ganze zieht sich aber auch ein patriotisches Motiv, welches den verwickelten Plan bestimmt und noch einen eigenthümlichen Reiz in die beschreibenden Stellen legt: der Dichter verherrlicht nemlich den heimischen Mythos und begründet den stolzen Glauben 881
Athens dafs der Stammvater der Ionier, zugleich der Urheber der Stammverfassung Attikas, aus unvermischtem Geblüt der alten Attischen Herrscher entsprossen, nicht der Sohn eines eingebürgerten Fremden war. Diese Spitze des Ganzen läfst einigermafsen den anstöfsigen Gehalt der Fabel vergessen, die Täuschungen der Kreusa und des Xuthus, welcher weiterhin verschwinden mufs, die grellen Uebergänge vom Hafs zur innigen Liebe; doch ist Apollon mit richtigem Gefühl aus dem Spiel gelassen und an seiner statt löst Athene die Wirren des verschlungenen Plans. Der Vortrag ist leicht, gefällig und korrekt, in Chören aber und in anderen lyrischen Partien, die nur einen kleinen Raum einnehmen, oberflächlich und nicht frei von Deklamation. Der Text hat eine vielfältige Verderbung erlitten: sie geht häufig auf eine Urschrift in schwierigen oder schlecht gelesenen Kapitälern zurück. Sieht man auf die Form, so grenzt das Stück an die Zeiten der Ochlokratie.

16. *Rec.* G. Hermannus, *L.* 1827. C. Badham, *Lond.* 1853. Ueber Zeitverhältnisse Böckh *Gr. tr. princ.* c. 15. Jodrell, s. Bacchen. Vergl. die Bemerkungen von Welcker Trag. p. 725. ff. Das Motiv der Intrigue und der Erkennung auf der Spitze des tragischen Moments kehrt im Kresphontes wieder. Den Reiz der malerischen Aktion des Ion erwähnt Demetr. *de eloc.* 195. Uebersetzung von Wieland 1803. Nachbildung von Schlegel, eine mifsglückte Korrektur des Euripides (nach dem Urtheil

eines Kenners, die Oberfläche eines Griechischen Stoffs in eleganter Form): s. Cholevius Gesch. d. D. Poesie II. p. 510. Seine Schilderung in den Krit. Schr. II. n. 18. schliefst p. 141. mit dem Gesamturtheil: das Stück hat wie die meisten von E. wunderschöne Theile, ist aber im Ganzen locker und liederlich gearbeitet.

17. Ἡρακλῆς μαινόμενος, die Noth und Prüfungen des Herakles, ist zwar in trübem Ton und ohne Glanz geschrieben, aber wol aus der besseren Zeit des Dichters und kaum später als Ol. 90. Darauf führt die geregelte Behandlung des sonst einfachen Stils und der Rhythmen, auch die Sorgfalt in den melischen Theilen. Die Anlage des Stücks ist bis auf einen Moment gewaltsamer Spannung natürlich und nüchtern, sie schreitet farblos in gemächlicher Bewegung vor und löthet, noch kunstloser als Hekuba, zwei durch keinen inneren Zusammenhang verknüpfte Bruchtheile zusammen. Euripides suchte das im Mythos überlieferte schwere Verhängnifs des Herakles, der in der Raserei seine Gattin und Kinder erschlug, in einen Kreis bedeutsamer Ereignisse zu ziehen und mit den Kontrasten sittlicher Motive zu veredeln. Daher treten einander entgegen die beiden vorbereitenden Akte, welche den Vorgrund bilden: die höchste Bedrängnifs der in Theben gebliebenen, durch den Tyrannen Lykos bedrohten Familie des Herakles und die rettende That des unerwartet im entscheidenden Augenblick zurückgekehrten Helden. Kaum ist diese Gefahr bestanden und das Gefühl einer besseren Zukunft angeregt, als Herakles beim Opfer nach dem Willen der Hera von Raserei ergriffen wird und die nur eben geretteten Kinder und sein Weib erschlägt. Die Grausamkeit dieses unbewufsten Umschlags wird als Schikkung einer feindlichen Gottheit durch die leicht skizzirte Figur der Lyssa verständlich gemacht, nicht aber sittlich gerechtfertigt. Allein das Unglück des von Verzweiflung gemarterten Helden erhält eine Milderung durch seine starke, trefflich gezeichnete Resignation, die mehr mit dem antiken Standpunkt als der weichen Natur des Euripides stimmt. Herakles ermannt sich und folgt seinem Freunde Theseus nach Athen, um dort entsühnt zu werden und einen Antheil an heroischen Ehren zu empfangen. Der erste Theil des

Dramas ist in Handlung und Worten ziemlich trocken und schleppend, nur gelegentlich durch den biederen Charakter des Amphitryon und einigen Wechsel in den Chorliedern gehoben, die zweite Hälfte dagegen mit Schwung und Wärme gearbeitet, auch verdient sie wegen ihrer tragischen Stimmung und Erhabenheit, die sich in trefflichen Sentenzen zeigt, gerühmt zu werden. Der Text hat mäfsig gelitten, am meisten durch kleine Lücken und falsche Ergänzungen.

17. Ausg. v. Wakefield 1794. Revision v. Hermann, L. 1810. Letzterer setzt das Stück zwischen *Androm.* (deren Schema sehr ähnlich ist) und *Suppl.* um Ol. 90. Hartung II. p. 21. in Ol. 89. bald nach der Niederlage von Delium. Ungenügend Zirndorfer p. 57. ff. Zuviel Staffage von Mythen ist in die Parodos gelegt, welche die Kämpfe des Herakles feiert; eigenthümlicher das in mürrischem Ton gedichtete Chorlied v. 637. ff. worin der Dichter sein Mifsbehagen am Greisenalter ausspricht, aber auch seine Lust an der Muse, die niemals von ihm weichen soll. Ein eifriger Leser dieser Tragödie war Plutarch. Interpolirt ist weniges: am stärksten 1002—4. gelinder 494. wo dieser Vers mit dem nächsten einfach zu verschmelzen, *ἄρηξον ἐλθὼν καὶ σκιὰ φάνηθί μοι.* Viele Fehler besonders in der zweiten Hälfte sind wie sonst aus falscher Trennung der Züge hervorgegangen, wie 1189. der Codex *τίς δόλου νεκροῖς* statt *τίς δ' ὅδ' οὖν νεκροῖς* gab, oder 1142. *ἦ γὰρ συνήραξ' οἶκον ἢ 'βάκχευσ' ἐμόν*; wo zu lesen *οἶκον ἐς βακχεύσιμον.* Einen Vers 1349. hat Stobaeus gerettet. Uebers. v. J. Zastra; dess. *Quaestiones de E. Herc. f.*, beides Bresl. 1847.

18. *Ἠλέκτρα*, eins der schwächsten Dramen, ist wenig mehr als eine Parodie oder Korrektur des strengen tragischen Mythos von der Heroine Elektra und dem unter ihrem Beistand vollzogenen Muttermord. Die Charaktere welche dort in der hohen Poesie seiner Vorgänger spielten, ihre Gesinnungen und Leidenschaften sind hier in Berechnungen des bürgerlichen Lebens herabgezogen, oder vielmehr aus der Trivialität jener Zeit geschöpft, zum Theil bespöttelt, und ein Spiel der räsonnirenden Beredsamkeit geworden. Die Tochter Agamemnons ist aufs Land verwiesen und einem Ackersmann zur Ehe gegeben, spät erkennt sie den Bruder, den Aeschylus schneller aber nach Ansicht des Euripides zu naiv erkennen liefs; weiterhin wird der Ueber- 882

fall des Aegisth berichtet; Klytaemnestra kommt zur ländlichen Wohnung ihrer Tochter und erleidet nach mancherlei Gegenreden überrascht hinter der Scene den Tod; die Mörder sind in ihrem Gewissen verwirrt und erlangen erst durch die Theophanie der Dioskuren eine schwache Beruhigung. Der ganze Hergang der Dinge verläuft ohne tiefes Interesse, die schreckliche That selbst drängt sich kalt und widerwärtig ein, zuletzt wird die Reue der Theilnehmer im Epilog mittelst einer Berufung auf das Schicksal kaum beschwichtigt. Im Stil erscheint überall platte Mittelmäfsigkeit, Dialog, Erzählungen und melische Partien sind lang und ermüdend, besonders aber langweilig und seicht das Gespräch zwischen Mutter und Tochter, noch widriger die Scene nach dem Muttermord und der öftere Tadel Apollons als eines unweisen Gottes. Der Ton ist matt, die Sprache flach und prosaisch, die chorische Poesie mit ihren müfsigen und malerischen Themen sinkt zur Staffage herunter. Man weifs nicht ob diese Tragödie in die letzten Jahre des Kriegs gehört. Nirgend hat die Kritik beim Euripides mit einem gleich verwahrlosten Text und gröfserer Korruption zu kämpfen.

18. *Ed. princeps cura P. Victorii*, *Rom.* 1545. *Flor.* 1546. 8. Hauptausg. *rec. et brev. notis instr.* A. Seidler, *L.* 1813. *Recogn. add. annot. P. Camper*, *LB.* 1831. Uebersicht der Urtheile vom Werth des Stücks in der Preisschrift *Queck de E. Electra*, *Ien.* 1844. Mit einer Art Aristophanischer Grausamkeit hat Schlegel I. 232. ff. das Stück zerfetzt, mit rührendem Enthusiasmus aber Hartung II. 305. ff. gelobt und sogar über die Dichtungen der Vorgänger gesetzt. Bescheiden glaubte Fr. v. Raumer dafs der Tragiker wol nicht mit jenen Meistern den Kampf aufnehmen, sondern nur darthun wollte, man könne die Aufgabe noch anders fassen und lösen. Die Zeit setzt Bergk *Com. ant.* p. 50. und *Aristoph. fragm.* p. 952. bald nach der Katastrophe des Sicilischen Zuges, nicht wahrscheinlicher andere kurz vorher wegen v. 1347. An die Zustände der Ochlokratie erinnert besonders v. 367. ff. und zwar am auffallendsten der Spruch 379. κράτιστον εἰκῇ ταῦτ' ἐᾶν ἀφειμένα, welcher den Unwillen des im Theater anwesenden Sokrates (Diog. II, 33. wo ἐν Αὔγῃ citirt wird) erregt haben soll. Eine lyrische Floskel verspottet Aristophanes *Ran.* Citate sind selten, die meisten bei den Moralisten, das merkwürdigste gibt Plut. *Lysand.* 15. der uns erzählt dafs am Ende des Peloponnesischen Krieges im kriti-

schen Augenblick, als nach der Unterwerfung Athens sein Schicksal entschieden werden sollte, ein Phokier aus dem ersten Chorliede der Elektra sang und hiedurch einen tiefen Eindruck machte. Das Stück mufste daher in frischem Andenken stehen. Einige Glossen zog Hesychius aus diesem Stück. Immer bleibt es ein Räthsel, wie Euripides auf eine solche Fassung des ihm unzugänglichen Themas gerieth. Schneidewin am Schlufs seiner Einleitung zu Soph. Elektra meinte die Frivolität dieses Stücks einigermafsen zu begreifen, wenn es zum heiteren Nachspiel an vierter Stelle seiner Didaskalie gedient hätte. Leider gewinnen wir mit einer solchen Auskunft nichts, denn überall ist der Zuschnitt und Vortrag der Tragödie beobachtet, dagegen fehlt jeder lustige Kontrast in Scenen und Charakteren, wie jetzt Alkestis ihn bietet. Wir müssen schon bis auf weiteres dieses Machwerk als Denkmal des tiefen Verfalls in Kunst und Geschmack hinnehmen.

Neben diesen Dramen findet sich im Nachlafs des Tragikers

19. Ῥῆσος, ein Stück von beschränktem Umfang, das unter die Probleme der höheren Kritik gehört. Nach der didaskalischen Ueberlieferung war ein Rhesus von Euripides gegeben worden, und auch das vorhandene Stück trug seinen Namen; ein doppelter Prolog liefs nicht zweifeln dafs man dieses Gedicht auf der Bühne sah. Berühmte Kritiker hatten es, wie die spät hervorgezogenen Scholien darthun, in gelehrten Kommentaren erläutert, zum Theil aber einen 883
Verdacht geäufsert. Seitdem aber Valckenaer die Authentie bestritten und nach ihm eine Reihe von Forschungen die Besonderheiten des Rhesus ergründet hat, ist die Mehrzahl darin einig dafs dieser einem unbekannten Verfasser angehört; weniger konnte man in der Bestimmung seiner Zeit sich einigen. Das jetzige Drama behandelt den Stoff der Homerischen Doloneia und folgt im allgemeinen ihrem Gange, gibt aber den ritterlichen Charakter der dort spielenden Helden und Abenteuer preis. In diesem wort- und figurenreichen Stück (denn auch Aeneas und Paris treten vorübergehend auf und zweimal erscheinen Götter, zuerst Athene, die noch beiläufig die Rolle der Kypris spielt, weiterhin im Epilog die Muse des Rhesus Mutter) sprechen die beiden Hauptpersonen Rhesus und Hektor gleich unklug und hoch-

müthig, letzterer wird sogar vom Rosselenker des Rhesus beschimpft, und Odysseus bedeutet mit seinem Gefährten nur einen dreisten Strauchdieb. Dem Euripides würde man ein solches Werk anfangs nur unter der Voraussetzung zuschreiben, dafs er in jungen Jahren es verfafst, vielleicht für den vierten Platz einer Tetralogie bestimmt habe; nun aber mangelt ihm alles, was an Kunst und Oekonomie, spekulative Tendenz und Stil jenes Dichters erinnert, und da sein Ton aus Mangel an Pathos und an Reflexion fremdartig klingt, so darf man hierin nicht einmal einen jugendlichen Versuch sehen. Niemand fände so leicht von dieser Arbeit einen glaublichen Uebergang zum Geist und zur pathologischen Weise der Euripideischen Poesie. Schon in seinem Mythos enthält Rhesus kein Element eines tragischen Stoffs, noch weniger aber ein pathetisches Motiv; vollends verräth die Trockenheit der Ausführung, welche bis auf den Epilog herab alle gegebenen Mittel der Dramaturgie verbraucht, weder praktisches Geschick noch leidliche Bühnenkenntnifs. Diesem Verfasser scheint in Stil und scenischer Kunst jede Tradition gefehlt zu haben; sein Gedicht führt nur den Namen einer Tragödie und schliefst sich keinem uns bekannten Dichter an. Handlung und Rede sind kalt, der Plan durch kein neues Motiv gehoben, sondern flach und ungeachtet einer doppelten Göttermaschinerie stockend, die nebelhaften Charaktere verseichtet ein Uebermafs in eitlen und dunstigen Worten, den mattesten Nachhall der alten Praxis geben endlich die gehaltlosen und gröfstentheils winzigen Chorlieder. Vielleicht ist der Vortrag noch das beste, denn er sucht kräftig zu sein und hat Schwung, aber seine Haltung bleibt steif, er verfällt in Prunk, liebt den gezierten Ausdruck statt der einfachen Wendungen und klingt häufig affektirt. Ihn trägt ein besonders im Trimeter regelrechter Versbau, aber die freien metrischen Formen sind ohne Geist und klares Verständnifs behandelt. Die Sprache bewegt sich selten im Herkommen, sondern entwickelt einen musivischen, aus altem und neuem Stoff, auch aus Studien Homers gewebten, mit Glossen und mit eigenen Erfindungen bereicherten Sprachschatz, der an die tragische Phraseologie selten erinnert und

keinem stilistisch gebildeten Geschmack dient. Hiezu kommen viele gelehrte Reminiscenzen, welche nicht immer mit Urtheil angebracht werden. Kurz, das Werk ist ein eklektisches und gemachtes, mehr aus Büchern als dem Leben geschöpft, ohne Takt und Erfahrung, aber auch unberührt von einer praktisch vorgetragenen Weltansicht; in einer Zeit entstanden, als man den Mangel an schöpferischer Kraft durch Korrektheit und gewählten Vortrag zu verhüllen pflegte. Man darf daher den Verfasser weder in den Reihen jener unproduktiven Tragiker suchen, welche die Manier des Euripides in korrekter Diktion und mit einer Zugabe moralischer Sentenzen kopirten, noch unter den Alexandrinern, welche zwar mit gesuchten Formen und müfsiger Gelehrsamkeit dichteten, aber ihre zünftige Kunstpoesie nach wenigen frühen Versuchen im höheren Drama lieber auf kleineren Gebieten
übten. Vielmehr steht diese Tragödie fast auf dem Scheide- 884
weg zwischen dem antiken und dem Alexandrinischen Zeitraum, und gehört einem Kunstjünger, der durch peinlichen Fleifs zu ersetzen suchte, was ihm an Einsicht und geistiger Frische abging.

19. *Eurip. Rhesus c. Schol. antiquis. Rec. et annotavit* Fr. Vater (*c. Vindiciis trag.*), *Berol.* 1837. Unter die frühesten kritischen Versuche gehört der von Hardion in *Mém. de l'Ac. d. Inscr.* T. X. Einen systematischen Angriff machte zuerst Valckenaer *Diatr.* c. 9. 10. Wenig mehr gab Beck Diss. 1780. u. T. III. *ed. Lips.* Böckh sah anfangs *Gr. tr. pr.* p. 228. ff. im Verfasser den jüngeren Euripides, andere (nach dem Vorgang des Krates in *Schol.* 524. Dindorf, Vater, Hartung, vgl. p. 351.) den jugendlichen Euripides, andere den Sophokles (im *Argum.* heifst es, *τὸν γὰρ Σοφόκλειον μᾶλλον ὑποφαίνει χαρακτῆρα*) und Gruppe wufste sogar dafs es des Sophokles erster Versuch war; noch andere den eklektischen Nachahmer des Sophokles (Schlegel I. 263.), und, um das Mafs voll zu machen, Lachmann einen Kunstgenossen des Aeschylus ungefähr um die Zeit der Medea; nur schade dafs jeder Anflug der antiken plastischen Tragödie fehlt. Dagegen behaupten den Ursprung im Alexandrinischen Zeitalter namentlich Morstadt (Beitrag zur Kritik des Rh. Heidelb. 1827.) und in einer methodischen Analyse Hermann *Opusc.* T. III. n. 13. Man folgte damals einer abstrakten und durchaus unhistorischen Vorstellung über die Poesie der Alexandriner, als ob sie nur leblos, verkünstelt und musi-

visch gewesen wäre. Wenn man aber bis zu diesem Zeitpunkt herabstieg, so konnte doch nur an den Beginn unter den ersten Ptolemaeern gedacht werden, wo die Gelehrten für das Theater sorgten und (wie Sositheus und Sosiphanes zeigen) eine Gewandheit im Stil besafsen. Ausführlich streitet besonders gegen Hermann Welcker Trag. p. 1101. ff. in einer wenig übersichtlichen Polemik, und wenngleich er (einsichtiger als Matthiae) p. 1125. anerkennt dafs der Ausdruck im Rhesus gesuchter, studirter, mehr zusammengelesen ist und weniger Uebereinstimmung und Eigenthümlichkeit zeigt als irgend eine der erhaltenen Tragödien, so glaubt er doch an einen Athenischen Dichter aus antiker Zeit, der mit Bedacht die Charaktere der Barbaren von Hektor und Rhesus bis auf Dolon herab ins gröbere zog, weil er eine Nachfeier der Perserkriege bezweckte. Dagegen hörte Müller LG. II. 179. einen Attiker aus der Schule des Philokles. Vielleicht denkt man sich, wenn auch ohne rechten Erweis, dafs die kleineren Tragiker und ihre Schulen einen recht hohen pomphaften Ton anschlugen, wie dieser Kunstjünger, der den gewöhnlichsten Gedanken (etwa im Munde des Landmannes 276. *ἀνὴρ γὰρ ἀλκῆς μυρίας στρατηλατῶν*, 288. *οἰκοῦμεν αὐτόριζον ἑστίαν χθονός*) mit Prunk umgibt; man kann aber kein Mitglied einer so produktiven Zeit denken, dem jeder Anflug der Bühnenpraxis fern lag, dafs es nicht wufste wie Helden und Götter richtig sprechen und handeln müssen, dafs es statt der so vielfältig ausgeprägten Wörter, Phrasen und Bilder einen neuen Stil mit epischen Flittern (wie *δέχθαι* und *μεμβλωκότων*) verziert auf den Platz brachte. Vor allen gewichtig ist die Sammlung der sprachlichen Eigenheiten und Nachahmungen bei Hermann p. 290. ff. Eine so völlig aufserhalb der Tradition stehende Dichtung aus dem Treibhaus durfte nur am Schlufs der ganzen Attischen Periode sich hervor wagen, wie oben pp. 43. 63. bemerkt worden. Alsdann fallen Neuerungen in Wörtern und Sachen weniger auf, wie wenn der Raub des Palladium und die Bettlerrolle des Odysseus (Welcker p. 1106.) vor das Abenteuer des Rhesus verlegt wird, *Ζεὺς φαναῖος*, die von der Muse gegen Athen 949. ausgesprochene Drohung, *σοφιστὴν δ' ἄλλον οὐκ ἐπάξομαι*, der scholastische Einfall 294. ff. zwischen der Hellenischen Rede der Trojaner und der barbarischen der Thraker zu unterscheiden. In Hinsicht auf den poetischen Werth dieses Exercitiums genügt es die parodische Zergliederung durchzugehen, welche Fr. v. Raumer in s. Vorl. über d. alte Gesch. 2. Aufl. II. 517. fg. gegeben hat; er bezeichnet es nicht mit Unrecht als ein Schülerwerk, dem Anfang und Ende fehlt. Konnte man früher auch schon nach der Konfession fragen? so dieser Dichter v. 703. *ποῖον ἐπεύχεται τὸν ὕπατον θεῶν;* Freilich mufs dahin gestellt

bleiben ob die Gelehrten des Alterthums aus Irrthum oder wegen der didaskalischen Notiz den Namen Euripides anerkannten; doch wenn Nauck im *Argum.* I. ὁ γοῦν Δικαίαρχος richtig erkannt hat, so besprach Dicaearchus in seinen Ὑποθέσεις (s. p. 440.) auch das Drama Rhesus. Ueberdies läfst der vorhergehende Satz, *ἐν μέντοι ταῖς διδασκαλίαις ὡς γνήσιον ἀναγέγραπται*, keinen Zweifel daran dafs ein Stück dieses Titels im überlieferten Corpus der Euripideischen Tragödien längst bestand. Sonst geht aus den Scholien nicht hervor dafs ein berühmter Alexandrinischer Kritiker das Stück kommentirte, sondern nur dafs einige wie Parmeniskos den Krates bestritten; die vereinzelten Notizen unter den Namen Aristarchs und anderer sind aus verschiedenen Werken, nicht aus besonderen Kommentaren zusammengebracht worden. Aufserdem ist in Betracht zu ziehen dafs kein Alter Reminiscenzen aus diesem Drama hat oder darauf anspielt, Sammler berühren seit dem Christus Patiens eine kleine Zahl Stellen (s. Hermann p. 279.), und selbst Hesychius hat nur wenige Glossen aus Rhesus. Unsere Scholien haben eine sehr fragmentarische Gestalt, da sie blofs auf einen kleinen Theil des Stücks sich erstrecken und im letzten Drittel allmälich verschwinden; vielleicht war auch der alte Kommentar etwas summarisch, wofern er nur einzele hervorstechende Punkte behandelte.

g. Litteratur.

11. Euripides war zu popular und fafslich, mit Gelehrsamkeit in Form oder mythischem Stoff zu wenig gedrückt, auch durch die Bühnen der alten Welt zu sehr verbreitet, als dafs die Schule der Grammatiker ihm einen mühsamen Fleifs hätte zuwenden sollen. Dennoch beschäftigten sich mit ihm seit den Zeiten des Dicaearchus bedeutende Männer,
deren Ansichten gelegentlich erwähnt werden, Aristophanes, 885
Aristarch, Timachidas, hauptsächlich aber Didymus; dagegen scheint es dafs sie mit geringerem Eifer den Text berichtigten und fixirten, es müfsten denn spätere Leser und Schauspieler jede diplomatische Schranke so durchbrochen haben, dafs sie der unbegrenzten Interpolation, wovon kein Tragiker mehr Spielarten aufweisen kann, einen weiten Raum eröffneten, ehe noch durch Sorglosigkeit der Byzantiner besonders in den melischen Theil eine Mehrzahl von Lücken und Verderbnifs eindrang. Jetzt belehrt uns der ältere Bestand der Scholien vorzüglich über die Leistungen der Alexandrinischen

Exegeten: sie haben keinen Theil der ästhetischen Kritik versäumt, und darin einen freimüthigen Ton in einsichtigen und selbst scharfen Aeufserungen über die Schwächen des Dichters behauptet, am meisten aber durch Nachweise der mythologischen und historischen Thatsachen sich verdient gemacht. Jene Bemerkungen wurden (nicht früh wie es scheint) in einen praktischen Auszug gebracht, dessen wesentlichen Bestand unsere ältesten Handschriften bewahren; dann auf ein beschränktes Mafs in veränderter Form herabgesetzt und durch ein Byzantinisches Excerpt überliefert, nach welchem Arsenius (I. 634.) die erste, noch dürftige Redaktion unserer Scholien herausgab. Diese Sammlung verräth eine jüngere Zeit oder eine wenig geübte Hand, der Text ist schlecht geschrieben, sein Gehalt durch Paraphrasen und scholastische Zusätze verwässert, besonders aber sind Hekuba und Orestes mit einem lästigen Wortflufs überladen; ein Werk des Demetrius Triclinius sind die nutzlosen metrischen Analysen in lyrischen Stellen; der letzte Herausgeber (wie noch Barnes that) mehrte dieses Gemisch alter und neuer Zeit mit eigenen Zuthaten. Später sind reichere Scholien zu den Phoenissen, die sehr zertrümmerten zu Troades und Rhesus und andere Nachträge herausgekommen, welche den glänzenden Reichthum der Alexandrinischen Gelehrsamkeit erkennen lassen. Unsere heutige Scholiensammlung enthält nunmehr ein ungesichtetes Aggregat von Kommentaren der verschiedensten Jahrhunderte, das in abnehmenden Massen auf 9 Dramen sich erstreckt. Aehnlich waren die Schicksale der Handschriften: daran hatten Zufall und weiterhin der Geschmack Byzantinischer Leser ihren Antheil, ihre Häufigkeit, zum Theil den inneren Werth derselben bestimmte die Wahl und der Gebrauch der Tragödien in der Lesung. Zahlreich aber grofsentheils jung sind die MSS. der sieben ersten, am häufigsten studirten und aus reineren Quellen abgeschriebenen Stücke, die ältesten und besten aus dem 12.
886 Jahrh. ein Vaticanus, ein Marcianus und der erste Pariser; die Minderzahl enthält in einer oft lückenhaften, noch öfter korrupten Gestalt, welche jetzt auf einen einzigen Codex zurückgeht, die übrigen wenig beachteten Dramen und folgt

keiner genauen Recension. Gerade die mittelmäfsigsten haben die früheren Herausgeber, mit einziger Ausnahme des Laskaris, seit Aldus benutzt; und wie die Vergleichungen ihrer Handschriften ohne Plan und Vollständigkeit waren, so fehlte lange selbst der Anfang eines kritischen Apparats. Einzele Fehler hatten die Kritiker jener Zeiten berichtigt, als Barnes mit einer umfassenden aber auf allen Seiten verunglückten Ausgabe hervortrat. Die Bahn zur eindringlichen Kritik und Exegese des Euripides und überhaupt der Dramatiker brach Valckenaer durch Talent und Gelehrsamkeit: sein Kommentar zu den Phoenissen war die erste tüchtige Leistung für die Attische Bühne. Wenn man in seiner Kritik öfter Unbefangenheit und Schärfe, in der Erklärung ein Ebenmafs und Einfachheit vermifst, so mufs erwogen werden dafs damals weder Methoden festgesetzt noch Vorarbeiten selbst im grammatischen Gebiet gegeben waren. Von ihm angeregt erwarben sich Markland und Brunck um einzele Dramen ein Verdienst, dann folgte die lesbare Gesamtausgabe von Musgrave, die doch wegen grofser Flüchtigkeit in allen kritischen Aufgaben wenig gefördert hat. Eine bleibende kritische Methode stiftete Porson, einer der Meister in formaler Philologie und namentlich in genauer Handhabung der kritischen Mittel; diese Methode wurde durch mehrere seiner Nachfolger verfeinert und ausgedehnt, namentlich durch den sorgfältigen Beobachter Elmsley, noch mehr durch den freien schöpferischen Geist, mit dem Hermann seine besonders in Herstellung der melischen Abschnitte fruchtbare Kritik betrieb. Seitdem hat ein reger Wetteifer viele Beiträge zur Berichtigung und Exegese hervorgerufen, für letztere hauptsächlich auf dem popularen Standpunkt; dem Bedürfnifs des Forschers ist weniger genügt, und man vermifst noch eine zuverläfsige Kollektivausgabe, welche den wesentlichen Apparat vollständig und verarbeitet auf übersichtlichem Raume darlegt.

11. Alte Kommentatoren (allerlei Hartung II. p. 579. sq.) werden spärlich citirt. Der erste Name wird hier Dicaearchus sein, der kundige Verfasser von ὑποθέσεις (p. 167.), woraus einiges in das *Argum. Rhesi* aufgenommen ist; sonst steht sein

Name bei den *Argum. Med.* und *Alcest.* Dann Aristophanes von Byzanz, dessen Namen *Schol. Neap. Tro.* voranstellt und Bruchstücke der Argumenta zu Rhesus, zu Medea und Bacchae, ferner zu *Or.* und *Phoen.* (Kirchhoff in d. Zeitschrift für Gymn. 1853. Supplem.) bewahren; seine Lesart erwähnt für *Or.* 1288. Eustathius; ergänzend (*Schol. Or.* 1030. οὕτω γὰρ καὶ Καλλίστρατός φησιν Ἀριστοφάνη γράφειν) sein Schüler Kallistratos, beide meist in Punkten der diplomatischen und ästhetischen Kritik genannt; Apollodor von Tarsus, Timachidas, zweifelhaft ob Aristarch (p. 438.), Krates der Pergamener, öfter Didymus, ein freimüthiger und strenger Kunstrichter (die Stellen bei Schmidt p. 243—46.), dessen Kommentar nur gelegentlich (καί τινα Διδύμου in der *subscriptio Schol. Ven. Med.*)
887 ausgezogen wird, interessantes über die Schauspieler *Schol. Med.* 85. 360. Mit seinen eigenen Worten erzählt *Schol. Hec.* 870. Ferner Parmeniskos, Soteridas bei Suidas, und der Verfasser eines in unsere Scholien aufgenommenen Kommentars Dionysius, genannt in Subscriptionen von Or. und Medea, παραγέγραπται ἐκ τοῦ Διονυσίου ὑπομνήματος ὁλοσχερῶς καὶ τῶν μικτῶν, und sonst in ähnlicher Fassung. An die Kritik der Alexandriner erinnert auch der häufige Vermerk τὸ χ̄ ὅτι —, Stellen bei Kirchhoff *ed. Med.* 87. a. 1852. Merkwürdig lautet noch die Bemerkung *Schol. Or.* 629. ἔνιοι δὲ ἀθετοῦσι τοῦτον καὶ τὸν ἑξῆς στίχον· οὐκ ἔχουσι γὰρ τὸν Εὐριπίδειον χαρακτῆρα. Doppelte Redaktion in *Schol. Hec.* 915. citirt vom Etym. M. v. Δωριάζειν — ἐν ὑπομνήματι Ἑκάβης. Unsere Scholiensammlung war dem Suidas unbekannt: und doch mufs damals der gelehrte Bestand der Scholien, der freilich nur in wenigen MSS. und zwar frühestens aus *S.* XII. vorkommt, fertig im Auszug existirt haben. *Scholia Triclinii*, Valck. *in Phoen.* 1261. Der erste Sammler unserer Scholien war der Erzbischof Arsenius: *Scholia in septem E. tragg. ab Arsenio collecta, Venet.* 1534. 8. Nachdruck *Basil.* 1544. 8. Vermehrt und verwässert von Barnes und King. *Scholia Augustana Phoen.* von Valckenaer edirt, wo die Scholien zum ersten Male methodisch bearbeitet wurden. *Scholia ed.* Matthiae (in s. Ausg. T. 4. 5.), *L.* 1817. *Scholia Vaticana* (*Vat.* 909.) *in Troades et Rhesum*, zuerst in *ed. Glasg.* 1821. *ed.* L. Dindorf bei s. *Eurip.* 1825. und im Supplement zur Matth. Ausg. *ed.* Kampmann, *L.* 1837. Hermann *Opusc.* V. *num.* 8. Unnütze Monographie von Brunnemann, Berl. 1847. Ein neues, nicht unwichtiges Supplement von Cobet hinter Geels Ausg. der *Phoenissae*; Abdruck in *Scholia ant. ex rec. Cobeti ed.* Witzschel, *L.* 1849. Dieser Nachtrag hätte kürzer ausfallen sollen, da die Mehrzahl nur in Varianten und Ausführungen der schon bekannten Scholien besteht. Aber eine neue präzise Bearbeitung dieses so gehäuften Stoffes, von dem man den Ueberflufs matter und wäfsriger Schulbemerkun-

gen aus Byzantinischer Zeit absondern mufs, ist gleich wünschenswerth und nöthig geworden als eine neue Vergleichung der *Scholia Vaticana*. Zuletzt verdient noch Hesychius wegen seiner fleifsigen Beziehung auf Wörter und Phrasen des Euripides, die er aus einem kürzeren ὑπόμνημα (z. B. zu *Phoen.* 1416. fg. in Θετταλὸν σόφισμα und Ὁμιλίᾳ χθονός und besonders zu den Troades) zog, angemerkt zu werden; Kirchhoff hat diese Glossen vollständiger namhaft gemacht.

Handschriften: klassifizirt und beurtheilt von Elmsley *praef. in Med. et Bacchas*, Matthiae *praef.* T. VI. und Dindorf *praef. Annott.* p. XVI. sqq., am genauesten aber von Kirchhoff *praef.* T. I. An der Spitze der besten wenn auch nicht immer ältesten MSS. stehen drei, die der Quell für Abschriften und gemischte *codd.* geworden sind, ein Marcianus (5 St.), *Vat.* 909. S. XII. (9 Stücke, beide mit Scholien) *Paris. A.* 2712. (mit 6 Stücken), ihnen verwandt aber geringer ein *Flor.* (oder *Vossianus*) und *Paris. B.* 2713. Zuletzt die MSS. der Byzantinischen Kritiker seit *S.* XIV. in gröfster Zahl, besonders für die vorderen Stücke. Ein wichtiges Moment in der diplomatischen Kritik ist hier die nach Zeiten wechselnde Interpolation, an der die vorzüglichsten MSS. theilnehmen, doch bemerkt man bei diesen weniger den Einflufs des Schulgebrauchs und der metrischen Lehren, wie bei den MSS. der Byzantiner, als die Nachwirkung alter Variationen und Dittographien, deren oben bei mehreren Stücken gedacht ist: zur Uebersicht Kirchhoff *Prolegg. ad Med. a.* 1852. Am stärksten interpolirt sind die melischen Partien. Ein mäfsiges Register alter Einschiebsel, die zum Theil auf Rechnung der Schauspieler (p. 111.) kommen, gab Dindorf *praef.* p. VI. sqq. An eine sehr ausgedehnte Verfälschung aber durch Leser, welche Sentenzen zugesetzt und den Umfang der Chorlieder sollen erweitert haben (Hartung *de Euripidis fabularum interpolatione* vor s. Ausg. der *Iph. A.*), ist nicht zu denken; hiedurch wird der Dichter am wenigsten gegen den Vorwurf der Geschwätzigkeit geschützt. Allzu konservativ Firnhaber Die Verdächtigungen Eurip. Verse, *L.* 1840. (oben p. 378.) aber nützlich um die kleinen Manieren des Tragikers in beliebten Phrasen und Wendungen kennen zu lernen. Uebrigens ist die Menge der Variationen und moralischen Verzierungen, welche selbst in den weniger gelesenen und wol noch seltner aufgeführten Dramen sich ergibt und durch fortgesetzte kritische Studien erkannt wird, noch so grofs, dafs man keinen Grund hat jeden matten und verwässerten Satz dem Euripides zu gönnen. Insbesondere liebten die Schauspieler mit Pomp einen pathetischen Gedanken abzuschliefsen, wenn auch zum Nachtheil der Syntax oder der Prosodie: dieses z. B. *Phoen.*

1268. — *ὡς ὁ κίνδυνος μέγας [καὶ τἆθλα δεινὰ δάκρυά σοι γενήσεται | δισσοῖν στερείσῃ τῇδ' ἐν ἡμέρᾳ τέκνοιν.]*, jenes *Androm.* 7. *νῦν δ' εἴ τις ἄλλη δυστυχεστάτη γυνὴ [ἐμοῦ πέφυκεν ἢ γενήσεταί ποτε.]* Und noch schlimmer *ib.* 381. *σοῦ δ' οὐ θελούσης κατθανεῖν τόνδε κτενῶ.* Aufser anderen Momenten darf man hier den Unterschied nicht übersehen, der in der Verbreitung, in der diplomatischen Ueberlieferung und überhaupt in der Geschichte der einzelen Tragödien liegt. So hat Hippolytus nur einen fremdartigen Vers 691. neben wenigen verdächtigen Sprüchen; Medea sogar nur Wiederholungen aus anderen Stellen desselben Stücks. Sieht man endlich auf die Resultate der kritischen Mittel aus dem Alterthum, so leuchtet ein dafs sie zur diplomatischen *emendatio* nicht immer genügen. Daher läfst auch die Geschichte dieses Textes, der den Schicksalen der einzelen Stücke gemäfs sehr ungleich erhalten und von Interpolation erfüllt ist, den wir aber in den melischen Partien vorzugsweise verdorben und zugleich mit den gröbsten Interpolationen überladen lesen, keineswegs aus einem blofs diplomatischen Apparat, d. h. aus einer möglichst genauen Zusammenstellung unserer wenigen verhältnifsmäfsig besten und ältesten MSS. sich erkennen, wie Kirchhoff eine solche nach dem Vorgang von Elmsley bezweckt hat. Vielmehr mufs die Konjekturalkritik, die beim Euripides nicht geringes gefördert und fortdauernd fördert, und eine bündige Notiz derselben mit jener urkundlichen Arbeit eng verknüpft sein.

Ausgaben. Für den kritischen Gebrauch sind jetzt alle *edd. vett.* werthlos, ehemals besafsen unter den Vorgängern von Musgrave nur die beiden ältesten einen Werth. *Edd. principes*: *E. Med. Hipp. Alc. Androm.* (besorgt von Io. Laskaris) *s. l. et a.* (*Flor.* um 1496. 4. in Kapitälern) mit guten Lesarten, sehr selten und in abweichenden Exemplaren, Seidler in Wolfs Anal. I. 472. ff. *Eurip. tragg. septendecim*, *Venet. ap. Ald.* 1503. II. 8. aus gemischten MSS., wol von Musurus besorgt. Als 18. Stück kam in T. II. *Herc. f.* hinzu. Wiederholungen in Baseler *edd.* seit 1537. 8. *Electra* zuerst seit 1545. durch P. Victorius, aus einem Laurentianus gezogen. *Gr. et Lat. c. annott.* C. Stiblini. *Acc.* Io. Brodaei *annott.* (von *Suppl.* an), *Basil.* 1562. f.
888 G. Canter 1571. H. Commelinus (c. *Danaes fr.*) 1597. *Gr. et Lat. c. Schol. et nott. varr. ap.* P. Stephanum 1602. 4. *Euripidis quae extant, item fragm. et Scholia c. perpetuis comm.*, *opera* I. Barnes, *Cant.* 1694. f. *Gr. et Ital.* P. Carmeli 1743—54. XX. *E. quae extant recensuit, fragm. collegit, notas subiecit* Sam. Musgrave. *Acc. Scholia. Ox.* 1778. IV. 4. (Vorläufer *Musgr. Exercitatt. in E. LB.* 1762. 8.) Archiv der Noten von Barnes, Musgrave u. anderen im Auszug: *E. tragoediae fragmenta epistolae — recusa et*

aucta appendice observationum (cur. Morus et Beck), *L.* 1778—88. III. 4. *E. tragg. recens.* Beck, *Regiom.* 1792. I. *E. tragg. emend. et brev. notis instr.* R. Porson (*Lond.* 1797—1801.), *cura Schaeferi*, *L.* 1802. 1807. 1824. *Lond.* 1822. 8. *E. tragg. et fragmenta rec. Scholia supplevit* (*nott. crit. conscr.*) A. Matthiae, *L.* 1813—29. IX. *Indices* 1837. (Hermann *praef. Hel.* p. VI.) Kollektivausg. *c. nott. varr. Glasg.* 1821. IX. 8. Revisionen von L. Dindorf, *L.* 1825. II. und W. Dindorf, nebst desselben *Annott. in Euripidem*, *Ox.* 1839. II. Gothaer Ausgg. von Pflugk u. Klotz seit 1829. Kritische Ausg. v. Silber, *Berol.* 1841. I. Didotsche durch Theob. Fix 1843. Anfang einer diplomatischen Bearbeitung: *ex recens.* Ad. Kirchhoff, *Berol.* 1855. II. Revisionen von Nauck und Witzschel. Ausgewählte Trag. d. E. erklärt v. F. G. Schöne, *L.* 1851—53. II. Kritische Beiträge: H. Stephani *Annott. in Soph. et Eurip. Par.* 1568. 8. Piersoni *Verisimilia.* Reiskii *ad Eurip. et Aristoph. animadversiones, L.* 1754. Tyrwhitt *obss. critt.* bei Musgrave *Exercitt.* u. in dessen Noten, auch einzeln Tyrwhitti *coniecturae in E. ed. Elmsley*, *Ox.* 1822. Iacobs *Animadversiones in Eur. Gotha* 1790. und *Exercitt. in scriptt. vett. L.* 1796. I.

Deutsche Uebersetzungen, von Bothe, Berl. 1800. ff. V. Manh. 1822. III. von Donner, Heidelb. 1841—52. III. von Hartung m. Anm. L. 1848—53. von Fritze, Berl. 1856. ff. Franz. v. Prevost 1782. und bei Brumoy. Engl. v. Potter 1781. Wodhull 1782. 1814. Lat. Uebers. von einigen Stücken: interessant Melanchthon *Opp. T.* 18. Von *Phoen.* H. Grotius 1630.

B. Geschichte der komischen Poesie.

Darstellungen und Sammlungen. Aufser den dramaturgischen Werken des klassischen Alterthums (p. 1. fg.) gehören hieher die wichtigen Trümmer gelehrter Forschungen, welche den *codd.* und *edd. vett.* des Aristophanes (auch in Dindorfs *ed. Acharn.*), besonders unter dem Namen eines Platonius, als Prolegomena für die Komödie und zum Aristophanes vorangehen; daneben andere Bruchstücke in Schol. *Dionys. Thr.* p. 747. sqq. (cf. Hephaest. *Gaisf.* p. 409. sqq.), zum Theil besser bei Cramer *Anecd. e codd. Bibl. Paris.* I. p. 3—10. vorgetragen, und ein Nachhall klingt auch in den alten Einleitungen zum Terenz, welche durch das von Ritschl edirte *Schol. Plautinum* supplirt worden, bei Diomedes III. p. 486. u. a. durch. Diese gemischten Aktenstücke haben mit mancherlei Anhängen in kritischer Revision zusammengestellt Dindorf vor seiner Ausgabe der Aristoph. Scholien 1838. und Meineke *Epimetrum* II. am Schlufs des *Vol.* I. der *Comici Graeci* und im Nachtrag zu *Vol.*
889 II. p. 1234—56. wodurch die Tradition des Alterthums sich ergänzt. Arbeiten der Alten über die Geschichte und Realien namentlich der alten Komödie, Meineke *Vol.* I. p. 5—18. Nächst den Peripatetikern gehören hieher die Alexandriner, an ihrer Spitze Eratosthenes, mindestens in 12 B. περὶ κωμῳδίας und Aristophanes in litterarischen Monographien, die Pergamener, unter ihnen Herodikos mit Κωμῳδούμενα, die antiquarischen Sammler, wie König Iuba (θεατρικὴ ἱστορία), Dionysius (36 B. μουσικῆς ἱστορίας) und Galenus. Kleine Sammlungen komischer Fragmente: *Vetust. Comicorum quinquaginta sententiae quae supersunt Gr. et Lat. per* Iac. Hertelium, *Basil.* 1560. *Com. Gr. sententiae Lat. versibus redd. et illustr. ab* H. Stephano, 1569. Einiges in Bruncks *Gnomici Gr.* mit den Uebersetzungen von H. Grotius, man findet aber des letzteren klassische Reproduktion von Bruchstücken der mittleren und neueren Komödie vollständiger am Schlufs von Meineke *Com. Voll.* III. IV. R. Walpole *Com. Gr. fragm. quaedam, Lond.* 1805. 8. Schlegel Vorles. I. P. F. Kanngiefser Die alte komische Bühne in Athen, Breslau 1817. Recens. v. Hermann Leipz. LZ. 1817. N. 59. ff. Kritische Geschichte der alten u. mittleren Kom. nebst der komischen Litteratur, A. Meineke *Quaestionum sce-*

nicarum spec. tria, *Berol.* 1826—30. 4. verarbeitet in seinem Hauptwerk, *Fragmenta Comicorum Graecorum coll. et dispos. ib.* 1839—41. IV. 8. Das spät 1857. erschienene *Vol.* V. enthält *Supplementa* und ein umfassendes Sprachregister, *Comicae dictionis index comp.* H. Iacobi. Auszug: *Fragm. Com. Gr. ed. minor*, *Berol.* 1847. II. Der erste Band der Hauptsammlung auch unter d. T. *Historia critica Com. Gr.*, vgl. Rec. in Berl. Jahrb. 1840. Aug. (Als Rec. dess. Werkes Bothe die Griechischen Komiker, Leipz. 1844. Auch hat dieser die Komiker für das Didotsche Corpus besorgt, *Poetarum comicorum Gr. fragm. Par.* 1855.) L. Roeder *de trium quae Graeci coluerunt comoediae generum rationibus ac proprietatibus*, *Susati* 1831. 4. H. A. Stolle *de comoediae Graecae generibus*, *Berol.* 1834. Bode Gesch. d. Kom. 1841. (Bd. 4. seiner Gesch. d. Hellen. Dichtkunst)

120. Vorspiele der Attischen Komödie.

a. Stufen und Formen des Griechischen Lustspiels.

1. Ueber Beginn und Fortgang der Komödie besafs auch das Alterthum, ungeachtet ihm noch einige Zeit die Mittel der Forschung aus unmittelbarer Quelle flossen oder zu erlangen waren, bis auf Einzelheiten keine feste historische Tradition, woraus man einen klaren Zusammenhang gewinnen konnte. Denn früh sehen wir alles Interesse nur der Blütezeit und den gelesenen Mustern der Attischen Komödie sich zuwenden; doch selbst in dieser wurden die höheren Anfänge mit geringer Aufmerksamkeit beachtet, wieviel weniger also mochten die Zwischenstufen und Vorspiele bei Dorischen Völkern die Forschlust reizen oder eine gemüthliche Neigung erwecken. Man weifs wie gleichgültig die Griechen 890
gegen Inkunabeln ihrer Litteratur waren und wie geringe Theilnahme sie noch in anderen Gattungen (§. 51.) dem Alterthum schenkten; schon hieraus läfst sich begreifen warum wir die wichtigsten Nachrichten über Dichter und Verfassung der Volkskomödien eingebüfst haben. Allein auch die Natur dieser Poesie trägt einen Theil der Schuld, und der eine Stamm welcher zur Komödie beitrug, die Dorier hatten wol die geringste Lust ihre Volksdichtung zu sammeln und zu bewahren, bei den Attikern aber war vielleicht die Mehrzahl der ersten Lustspiele verschollen, ehe man die neue Form

öffentlich und in die Lesung aufnahm. Denn die Komödie stand in der Meinung nicht so hoch als die tragische Dichtung; übrigens täuscht der Wahn dafs beide aus derselben Wurzel entsprossen und an einem Stamm gewachsen seien. Jene war und blieb ein weltliches Werk, diese gehörte der Religion an, auch als sie nach Laune sich aus dem Dithyrambus selbständig entwickelt hatte. Selbst dann rechnete man die Tragödie zur religiösen Ausstattung des Dionysischen Kultes; sie stand daher nicht nur unter dem Schutz des Staats, sondern erhielt sich auch unabhängig von äufseren Umständen als Besitzthum der Bürger und gewann zuletzt einen ehrenvollen Platz unter den Schätzen der allgemeinen Bildung. Die Komödie hingegen begann schutzlos und unbeachtet, in einem Winkel der Bacchischen Festlichkeit versteckt, und war ein bäuerliches Spiel der Winzer und lustigen Verehrer des Dionysos; ihrer Abkunft getreu spiegelte sie die niederen Kreise der Gesellschaft ab und kannte die Forderungen weder des Anstandes noch der Kunst. Daher fand sie sowenig in der Oeffentlichkeit als in der Litteratur eine würdige Stellung, bis sie durch den Aufschwung der Ochlokratie gehoben eine politische Macht errang und festen Formen sich unterwarf; seitdem hielt sie Schritt mit den wechselnden Zeiten und Sitten, empfing von ihnen eine Fülle des Stoffs und der Aufgaben, und erschöpfte jede Tonart der verwegenen und geistreichen Komik. Erst nach der Auflockerung der strengen Griechischen Nationalität begnügte sie sich mit beschränkten Kreisen des Theaters und der Lesewelt in jener für immer gültigen Gestalt, woran die Moral einen gröfseren Antheil als die Poesie besafs. So von der Kunst allmälich veredelt reifte diese jüngste poetische Gattung, aber die sittliche pädagogische Kraft, wodurch die Werke der klassischen Dichtung ein Gemeingut wurden, fehlte der Komödie, da man ihre kühnen Spiele der Phantasie mit den gewohnten Ordnungen nicht vereinigen konnte, sondern als ein freies Gebiet der Poesie mit eigen-
891 thümlichem Recht erkannte. Die Kunsttheorie des Alterthums hat daher von der Komödie fast gänzlich abgesehen und den Neueren einen weiten Raum übrig gelassen, um aus

den Trümmern des Fachs durch Traditionen ungehindert ein Ganzes zu kombiniren.

Mindestens gestattet der Beginn und früheste Gesichtskreis der Komödie keinen erheblichen Zweifel. Einigen Anhalt geben schon die hier üblichen Namen: nemlich *κωμῳδία* die Lustbarkeit der von Doriern eigens genannten dienstbaren *κῶμαι*, woran die politisch unberechtigten Landbewohner in bäurischen Umzügen sich ergetzten, und *τρυγῳδία* das Most- oder Hefenspiel der Winzer, welche geschminkt und durch den Phallus ausgezeichnet ihrem Muthwillen in neckischen Reden (*ἰαμβίζοντες*), in üppigen Geberden und Tänzen einen Ausdruck gaben. Diese Darstellungen des angeregten Frohsinns hatten eine Schranke nur in der Keckheit und Laune, nicht im bürgerlichen Gesetz; ihre Licenz war vor aller nüchternen Berechnung sicher gestellt, und man hatte keinen Grund sie weder zu fürchten noch zu beschränken; sie galten nicht als ein Akt der Religion, sondern als Schwank des naturalistischen Frohsinns und verbanden sich blofs zufällig mit der Symbolik der Dionysien. Sobald die Fertigkeit zunahm, ging man von jenen rohen Ausbrüchen des weinseligen Muthes zum improvisirten Mimus über, womit lächerliche Charaktere gemalt oder unbequeme Nachbarn verspottet wurden. Keins dieser Stegreifspiele glich dem Homerischen M a r g i t e s, den die Alten (Th. II. 1. p. 181.) als Vorspiel der Komödie bezeichnen. Denn dieser war ein komisches Epos oder typisches Lebensbild, welches nicht in der unmittelbaren Charakteristik einer festen Persönlichkeit bestand, sondern aus freier Erfindung den Lebenslauf und gleichsam die Chronik seines Helden vortrug. Man weifs ferner aus einem bewährten Zeugnifs (§. 67, 4. Anm.) dafs nicht Attiker sondern allein Dorische Völker im Mutterland und in den Kolonien Erfinder der Posse waren, also den Umrifs einer Zeichnung und komische Motive zuerst verbreiteten: Dorier haben immer am Charakter- und Genrebild festgehalten und die Züge für solche Schilderungen mit dem ihnen eigenen Realismus aus dem Leben gegriffen. Sie sind nicht nur die frühesten Darsteller der Komödie gewesen, sondern auch im Besitz jener eigenthümlichen Spielart geblieben, auf welche

das Attische Talent nicht leicht Anspruch machte. Zugleich kommt in Betracht dafs die Dorischen Komiker sich vereinzelten und ihr Werk gleichsam als Privatsache betrieben, die Dichter der Attischen Komödie dagegen Wortführer ihrer Gesellschaft waren, in einem geistigen Zusammenhang standen und gröfsere Gruppen bildeten, mithin auch ein hohes poetisches Ziel vor Augen behielten und vermöge dieser Geschlossenheit ihre Dichtungen sicherer auf die Nachwelt brachten. Die komische Poesie zerfällt daher in zwei verschiedenartige Massen, den Dorischen und den Attischen Antheil. Beide hat ein grausames Geschick so sehr zertrümmert, dafs wir Art und Kunst des Attischen Lustspiels nur aus dem Nachlafs eines ihrer gröfsten Vertreter, aus zahlreichen Bruchstücken und aus den Nachahmungen der Römer erkennen, während das Dorische mittelst spärlicher Notizen und Fragmente zu keiner lebendigen Anschauung ge-
892 bracht werden kann. Werden beide Gruppen an einander gehalten, so überrascht zwar die Dorische Komödie durch eine Fülle von Spielarten, und sie hat verjüngt in einem feinen Nachwuchs sogar die Poesie der Attiker überdauert, sobald man aber den Mafsstab eines organischen Kunstwerks anlegt, kann sie nur als Vorschule der Attischen Komödie, sonst als harmloser Inhalt eines Volkstheaters und zum Theil als blofse Studie gelten. Indessen sind die meisten Elemente der Attischen, nur zersplittert, auch in ihr zum Vorschein gekommen, denn jede Landschaft besafs der Natur des Dorischen Stammes gemäfs ihre Lebensbilder, aber in immer anderer Fassung des Scherzes und Spottes, und zwar ohne politischen oder idealen Hintergrund. Diese geistige Verschiedenheit beider Komödien haben die Römer für ihr eklektisches Lustspiel benutzt, da sie von den Doriern, vorzüglich von Pflanzstädten der Italioten und Sikelioten, die populare Form des lokalen Lustspiels oder den Zuschnitt der Atellana, von den Attikern aber den Plan und die Komposition der gebildeten und schriftmäfsigen Komik entlehnten.

1. F. C. Dahlmann *primordia et successus veteris comoediae Atheniensium cum tragoediae historia comparati, Havn.* 1811. G. Schneider *de originibus comoediae Graecae, Vratisl.* 1817. Die wichtige

Beobachtung, dafs ein historisches Wissen von den Inkunabeln der Komödie nicht zu ermitteln war, spricht in einer Hauptstelle Aristot. *Poet.* 5. aus: *ἡ δὲ κωμῳδία διὰ τὸ μὴ σπουδάζεσθαι ἐξ ἀρχῆς ἔλαθεν. καὶ γὰρ χορὸν κωμῳδῶν ὀψέ ποτε ὁ ἄρχων ἔδωκεν, ἀλλ' ἐθελονταὶ ἦσαν. ἤδη δὲ σχήματά τινα αὐτῆς ἐχούσης οἱ λεγόμενοι αὐτῆς ποιηταὶ μνημονεύονται. τίς δὲ πρόςωπα ἀπέδωκεν ἢ λόγους ἢ πλήθη ὑποκριτῶν καὶ ὅσα τοιαῦτα, ἠγνόηται.* Hier verdient unter anderem *ἐθελονταὶ* als technischer Ausdruck angemerkt zu werden, für ein Liebhabertheater oder eine freie Truppe. Ath. XIV. p. 621. F. schliefst die Aufzählung der mancherlei Namen, welche die Mimen oder Dikelisten bei Doriern hatten, mit den Worten: *Θηβαῖοι δὲ τὰ πολλὰ ἰδίως ὀνομάζειν εἰωθότες, ἐθελοντάς (καλοῦσιν).* Ferner gehört hieher der Zweifel gelehrter Kunstrichter (s. Th. I. p. 160.) nach Horat. *S.* I, 4, 45. *comoedia necne poema esset.* Namen: Aristot. *Poet.* 3. *διὸ καὶ ἀντιποιοῦνται τῆς τε τραγῳδίας καὶ τῆς κωμῳδίας οἱ Δωριεῖς, τῆς μὲν κωμῳδίας οἱ Μεγαρεῖς, οἵ τε ἐνταῦθα ὡς ἐπὶ τῆς παρ' αὐτοῖς δημοκρατίας γενομένης, καὶ οἱ ἐκ Σικελίας —, καὶ τῆς τραγῳδίας ἔνιοι τῶν ἐν Πελοποννήσῳ, ποιούμενοι τὰ ὀνόματα σημεῖον. οὗτοι μὲν γὰρ κώμας τὰς περιοικίδας καλεῖν φασιν, Ἀθηναῖοι δὲ δήμους· ὡς κωμῳδοὺς οὐκ ἀπὸ τοῦ κωμάζειν λεχθέντας, ἀλλὰ τῇ κατὰ κώμας πλάνῃ ἀτιμαζομένους ἐκ τοῦ ἄστεως κτλ.* Dieselbe Notiz hatte wol vor Augen der Verfasser vom dritten Stück der Aristophanischen *Προλεγόμενα* vorn. Nur durch ein Mifsverständnifs beruft man sich gegen das Etymon *κώμη* auf denselben Gewährsmann in *Poet.* 4, 14. *γενομένη δ' οὖν ἀπ' ἀρχῆς αὐτοσχεδιαστικὴ καὶ αὐτὴ καὶ ἡ κωμῳδία, καὶ ἡ μὲν ... ἡ δὲ ἀπὸ τῶν τὰ φαλλικά, ἃ ἔτι καὶ νῦν ἐν πολλαῖς τῶν πόλεων διαμένει νομιζόμενα.* Die *φαλλικὰ* 893
waren zwar ein Ausgangspunkt der Komödie, aber nur ein geringes Samenkorn, wie schon das kleine Ständchen in Aristoph. *Ach.* 251—264. und das gröfste Stück des phallischen Volksgesangs Ath. VI. p. 253. darthun: sie verrathen mehr ein lyrisches als ein dramatisches Element, denn in ihnen fliefst ein freier Ergufs des durch Weinlaune gehobenen Naturmenschen, der unter dem Schutz des Dionysos und seiner Geister sich behaglich fühlt. Festliche Kollegien zum Dienste dieses Gottes sind *ἰθύφαλλοι* und *φαλλοφόροι*, was aus Semus bei Ath. XIV. p. 622. erhellt; die Komödie war aber kein religiöses Institut. In ähnlichem Sinne weihte jener Antheas aus Lindus (Th. I. p. 332.) sein Leben demselben Gott, die mit ihm vereinte gleichsam regulirte Brüderschaft (darum mit Recht *κῶμος* genannt) sang seine Bacchischen Lieder, und blofs deshalb glaubte man uneigentlich sie *κωμῳδίας* nennen zu dürfen. Wenn man also *κωμῳδία* (wie Müller Dor. II. 351.) vom Ausdruck *κῶμος* selbst herleitet, so mufs erinnert werden dafs dieser auf geordnete Vereine

geht und in einem Bezug zur Religion stand, auch zu weitläufig oder zu wenig charakteristisch war, um den Namen für einen bäurischen Schwank mit persönlicher Mimik herzugeben. Eher durfte hier *κωμάζειν* gebrauchen der obige Sammler der *Prolegg. de Com.* *καὶ κωμῳδίαν αὐτὴν καλοῦσιν, ἐπεὶ ἐν ταῖς ὁδοῖς ἐκώμαζον.* Und aus seinen Gewährsmännern sagt neben anderem einfach Diomedes III. p. 485. *comoedia dicta ἀπὸ τῶν κωμῶν.* Dafür pafst auch ein zweiter halb technischer Name, *τρυγῳδία*, *τρυγῳδός*, den zuerst Bentley *Phalar.* p. 317. sqq. aufs reine brachte. Hierauf spielt unter anderen das Aristophanische *τρυγοδαίμονες* *Nub.* 296. an. Von der vorgeblichen lyrischen Komödie s. oben p. 10. und Th. I. p. 350. Zuletzt gerieth ein sachkundiger aber phantastischer Grammatiker auf den beispiellosen Einfall, den Namen von Kos als der Geburtstadt des ersten berühmten Komikers herzuleiten: dieses Etymon hat Diomedes p. 486. *Sunt qui velint Epicharmum in Co insula exulantem primum hoc carmen frequentasse, et sic a Co comoediam dici.*

b. Dorische Komödie.

2. Da die Komödie der Dorier eine durchaus partikulare Schöpfung war und den besonderen Zuständen streng sich anschlofs, so zerfiel sie nach Zeit und Ort in viele kleinere Körper mit verschiedenen Zwecken. Die Verschiedenheit der Zeit tritt seit Alexander dem Grofsen hervor, als die komischen Formen immer häufiger litterarisch verarbeitet wurden, theils in Spielarten der Parodie, in welche sogar die gelehrte Polemik sich kleidete, theils in der engen Fassung eines schwach belebten Stillebens; denn nachdem die nationale Selbständigkeit verloren war, mufsten auch die früheren dichterischen Sympathien der Dorier absterben. Solche Formen sind die Posse und Tragikomödie der Italioten, die parodische Darstellung von Themen aus Litteratur und Gesellschaft, die Travestie, der Mimus, das Hirtengedicht, endlich das kleinste Lebensbild mit reflektirendem Grundton, woran zuerst Dorier und mit Glück arbeiteten, das Epigramm. Nach Oertlichkeit aber und in örtlicher Färbung wechselte diese Komödie noch entschiedener, da die Dorier von einander überall abwichen. Sie hat ein anderes Aussehn im Peloponnes, ein anderes unter den Megarern, noch anders erschien sie in den Kolonien von Unteritalien und Sicilien.
894 Nur bei letzteren, deren Temperament flüfsig und sinnlicher

war, entwickelte sie sich bis zur Blüte der freien Kunst; dieser poetische Charakter wurde dort nicht minder durch die politischen Verhältnisse begünstigt als von der Eigenthümlichkeit ihrer Feste genährt.

Beiträge zur Kenntnifs Dorischer Komödien Müller Dorier II. 343. ff. Vielleicht in keinem Theile seines Werks hat ihn das Vorurtheil für jenen Stamm mehr beherrscht; er glaubte selbst auf Kosten der Attischen Kunst die Dorischen Dichter erheben zu dürfen. Hauptschrift C. I. Grysar *de Doriensium comoedia, Colon.* 1828. Er handelt in zwei Abschnitten (zunächst bis p. 83.) von Ursprung und Formen jener Komödie, dann im zweiten und längsten von der Litteratur des Epicharmus; zur Italischen und zu den Fragmenten derselben ist er nicht gelangt. Derselbe meinte p. 38. ff. die Vasengemälde, die noch andere für dramatische Kombinationen benutzen, gleich Urkunden der dortigen Komödie deuten zu können; es ist nur zu besorgen dafs sie den Stoff für Phantasiebilder hergeben.

I. Komödie der Peloponnesier. Man kann hier hauptsächlich die Spartaner nachweisen, welche durch ihre Vorliebe zum Tanz und orchestischen Spiel auch auf die burleske Darstellung von Charakteren und Scenen des täglichen Lebens geleitet wurden. Sie besafsen dafür ein mimisches Talent, namentlich bildeten komische Schauspieler (*δεικηλικταὶ*) unter ihnen einen eigenen Stand, dessen Aufgabe die scharfe Zeichnung von lächerlichen Abenteuern und spafshaften Charakteren in blofser Pantomime (*μιμηλὰ*) war. Nur Männer vom Rang der Perioeken und Heloten mochten solche Rollen übernehmen. Hingegen beschränkten sich Sikyon und die Nachbarstädte, die Bewahrer des Bacchischen Kultes, auf phallischen Pomp und auf Lieder, welche religiöse Korporationen unter schwärmenden Festgenossen vortrugen.

Von den *δεικηλικταὶ* gibt aus Sosibius das erheblichste Ath. XIV. p. 621. Sie werden auf dem Standpunkt der Histrionen mit *φαλλοφόροι*, *φλύακες* u. s. w. verglichen und als konversirende Darsteller eines Genrebildes bezeichnet: *ἐμιμεῖτο γάρ τις ἐν εὐτελεῖ τῇ λέξει κλέπτοντάς τινας ὀπώραν ἢ ξενικὸν ἰατρὸν τοιαυτὶ λέγοντα κτλ.* Cf. Pollux IV, 105. Wesentlich ist der Begriff *δείκηλον* gleich *μίμημα*, woneben auch *μιμηλὰ* vorkommt, *Annot. in Suid.* v. *Σωσίβιος*. In allgemeiner Bedeutung Schol.

Apollon. I, 746. καὶ δικηλικτὰς τοὺς σκωπτικούς, τοὺς ἐν τῷ σκώπτειν ἄλλον τινὰ μιμουμένους. Analog die βρυαλλικταί, die soweit aus Hesychius sich entnehmen läfst Weiberrollen in frazenhafter Mimik spielten und mit Gesang begleiteten; vermuthlich als Abart des Hyporchems.

895 II. Komödie der Megarer. In der Geschichte der Attischen Komödie behaupteten die Megarer als Erfinder der Gattung (Th. I. p. 353.) oder der komischen Praxis einen Ruf, auch hatten ihre Kolonisten in Sicilien daran theil; aber die Formen und Stoffe dieses Lustspiels sind unklar. Offenbar neigten sie vor anderen Doriern zum Schwank, und ihre Neigung zur Posse scheint in dem Mafse gewachsen zu sein, als sie den Mangel an Charakter und politischer Macht fühlten und im Gedränge vor ihren kräftigen Nachbarn zurücktraten; doch leitete sie der Kampf um die Verfassung in eine bestimmte Bahn, und der unterdrückte, dann siegende Pöbel verspottete den Adel in satirischen Mimen. Diese grofsentheils persönlichen Sittengemälde der Megarer waren Autoschediasmen ohne strengen Plan, ein drolliger überraschender, selbst plumper Einfall (*Μεγαρικὴ μηχανή*) mufste genügen und reizte zum Lachen; sie besafsen dafür einen Rückhalt an herkömmlichen Charakteren und Masken. Indessen hängt unsere Kenntnifs von Megarischen Lustspielen und Komikern allem Anschein nach an der Tradition der Athener, diese beachteten wol aber nur die hervorstechendsten Figuren und Eigenheiten derjenigen Megarer, die seit Solons Zeiten und besonders unter den Pisistratiden in Attika sich eingebürgert hatten. Man hört von Susarion aus Tripodiskos, von Tolynus, der neue metrische Formen fand, und etlichen seiner Kunstgenossen, deren Stücke schon in Athen gespielt wurden, doch hauptsächlich vom Maeson. Dieser erfand feste Charaktere mit entsprechenden Masken, er gefiel durch seinen Witz, und seine Gnomen müssen popular geworden sein, da manche auf den Hermen des Hipparchus verewigt waren. An diese letzten Megarer, die wie es scheint um den Beginn des Perserkriegs blühten, reihen sich die frühesten Versuche der Attiker; sie lernten dort persönliche Charakteristik, aber keinen poetischen Plan.

2. Meineke *Com.* I. p. 18—27. Hieher gehört die Monographie *J. Girard De Megarensium ingenio*, Paris 1854. Die Entstehung der Komödie setzt jener, bestimmt durch die Worte des Aristoteles, *ὡς ἐπὶ τῆς παρ' αὐτοῖς δημοκρατίας γενομένης*, in die nächsten Jahre nach Ol. 45. als bald nach dem Sturz des Ty- 896
rannen Theagenes der Pöbel kein Mafs in seinem Uebermuth gegen den Adel wufste, und zwar vor Ol. 50—54. wo Susarion nach Attika wanderte. Doch steht es dahin ob letzterer, dessen Dichtung ganz abstrakt erscheint und nichts mehr als ein harmloses Spiel unter den Ikariern verräth, mit dem beifsenden Schwank der demokratischen Megarer zusammenhing; aber in der Erzählung Plutarchs *Quaest. Gr.* 18. ist der Komödie nicht gedacht, und mit gleichem Recht könnte man ihren Anlafs aus der stürmischen Pöbelherrschaft ableiten, welche zur Zeit des Theognis einbrach. Nur soviel steht fest dafs die Megarische Posse, die Schöpfung eines angeregten skurrilen Völkchens (Aspasius *in Aristot. Eth.* IV, 2. *δείκνυνται γὰρ ἐκ πάντων τούτων ὅτι Μεγαρεῖς τῆς κωμῳδίας εὑρεταί*, cf. Schol. Arist. *Vesp.* 57.), kurze Zeit unter den Augen der Athener (Suid. v. *Γέλως Μεγαρικός*) hervortrat, aber rasch vor der scharfen Kritik oder der neuen Poesie der letzteren verschwand. Daher so viele verächtliche Spitzen wie im Fragment bei Aspasius, *ᾐσχυνόμην τὸ δρᾶμα Μεγαρικὸν ποιεῖν*, beim Eupolis *τὸ σκῶμμ' ἀσελγὲς καὶ Μεγαρικὸν καὶ σφόδρα ψυχρόν*, und ähnliches. Als Dichter werden genannt: Susarion, Myllus, Euetes, Euxenides, Tolynus und der erheblichste von allen Maeson, nach Polemon ein Sicilischer Megarer und Schauspieler, dessen Erfindungen Ath. XIV. p. 659. A. (*Maesones* Charaktermasken, Festus v.) angibt. Er ist der einzige dieser Gruppe, von dem ein authentischer Vers übrig, nemlich das Sprüchwort (*Μαισωνικὴ παροιμία*) welches man auf einer Herme vermuthlich mit anderen Gnomen desselben las, *ἀντ' εὐεργεσίης Ἀγαμέμνονα δῆσαν Ἀχαιοί* Harpocr. v. *Ἑρμαῖ*. Hierüber vollständig Schneidewin *Coniect. crit.* p. 120—129. Maeson mufs entweder sehr beliebt oder ein Mitglied des Dichterkreises am Hofe der Pisistratiden gewesen sein. Auch setzt für Myllus einige Popularität das Sprüchwort voraus, *Μύλλος παντ' ἀκούει*, welches nach der artigen Deutung Welckers Kl. Schr. I. 284. den Sinn gab, dafs nichts böses oder lächerliches in der Stadt vorgehe, das nicht dem Myllus zu Ohren und dann gewifs auch am Fest in die Komödie komme.

III. Komödie der Sikelioten. Das Naturel der Griechen in Sicilien begünstigte die Komik und leitete sie frühzeitig auf kunstgerechte Formen in einer freien scherz-

haften Darstellung. Denn sie bewahrten in allen, auch drükkenden Zuständen eine heitere Laune, sie waren ausgezeichnet durch gutmüthigen Witz und scharfsinnige Beobachtung, vorzüglich aber besafsen sie die niemals erloschene Gabe, jedes Ereignifs in ein beredtes Gespräch mit geistreichem Ton zu verweben; hiezu kam ihr Wohlleben in blühenden aber schwankenden und durch politischen Wechsel stark erschütterten Staaten, wo der Stoff zur Satire niemals fehlte. Man darf auch voraussetzen dafs durch die Menge der dortigen agrarischen Feste, namentlich zur Ehre der Demeter, manches kecke Festspiel angeregt wurde. Gleichwohl sind
897 aus den Jahrhunderten vor dem Perserkriege nur Iamben als Vorspiel des Dramas und als Dichter derselben Aristoxenus aus Selinus (Th. I. p. 353.) erwähnt. Keime dieser Gattung mögen, wie man andeutet, bis auf Epicharmus im Winkel sich geregt und Darsteller ohne Ruf gefunden haben, ehe der Einflufs glänzender Höfe, namentlich Praxis und Bedarf des Hoftheaters in Syrakus zu bestimmten Formen des Dramas anregten, und die wachsende Bildung und Reife des politischen Lebens darauf einwirkte. Dann erst erhielten sie litterarische Gestaltung als Travestie mythischer Geschichten oder als Charakterbilder und Sittengemälde. Die Männer welche die komische Dichtung mit genialem Geist ausbildeten und als Meister in einer der beiden Formen galten, sind vorzugsweise dort Epicharmus (neben ihm Phormis und Dinolochus), hier Sophron und Xenarchus. Jener entwickelte sein erfinderisches Talent in der Komposition eines Plans mit lustigen Motiven und überraschendem Ausgang, Sophron aber gab die frühesten Muster einer treuen, fast pünktlichen Zeichnung des Lebens und der Sitten in den niederen Ständen, und erfafste die praktischen Seiten auf einem beschränkten Gebiet. Doch war der Umfang ihrer Arbeiten nur mäfsig; als provinziale Dichter wirkten sie unmittelbar vielleicht kurze Zeit, solange sie von fürstlicher Kunstliebe begünstigt wurden: desto mehr nahmen fremde Leser an der Beobachtung eigenthümlicher Sitten und am Dialekt besonders des Sophron ein Interesse. Allem Anschein nach ist die Sicilische Komödie, welche man als die

früheste gebildete Form und als Vorläuferin der Attischen betrachten darf, mitten im frischen Aufschwung stehen geblieben: wenigstens kennen wir keinen namhaften Mann, der sie mit gleicher Popularität als die genannten Meister fortzusetzen wufste.

3. Das Talent der Sikelioten für geistreiches Gespräch und ihren natürlichen Witz haben die Römer oft bewundert, vor anderen Cicero: *Verr.* IV, 43. *Nunquam tam male est Siculis, quin aliquid facete et commode dicant. Divin. in Caec.* 9. *ut est hominum genus nimis acutum et suspiciosum. Or.* II, 54. *inveni autem ridicula et salsa multa Graecorum: nam et Siculi in eo genere . . . excellunt.* Caelius *ap. Quintil.* VI, 3, 41. *Siculi quidem ut sunt lascivi et dicaces* —. Darauf deutet auch das von Plato benutzte Sprüchlein des Timokreon Hephaest. p. 71. *Σικελὸς κομψὸς ἀνὴρ | ποτὶ τὰν ματέρ' ἔφα.* Mehreres Grysar p. 214. der mit Recht auf **Epicharmus** hinweist, denn dieser hat in Witzspielen und spafshaften Antithetis ein Bild jener Sicilischen Wohlredenheit hinterlassen. Belege sind erstlich seine einfachen Wortwitze, ähnlich denen welche die Komik unserer Volkstheater liebt: *γέρανον* und *γ' ἔρανον* Ath. VIII. p. 338. D. der Wortwechsel über *τρίπους* ib. II. p. 49. C. Dann die Kontraste, selbst ein rasches und durch Steigerung frap- 898
pirendes Geschwätz: *πολλοὶ στατῆρες, ἀποδοτῆρες οὐδ' ἂν εἷς* Ety. M. und ähnlich die Tändelei Ath. III. p. 91. C. *τόκα μὲν ἐν τήνοις ἐγὼν ἦν, τόκα δὲ παρὰ τήνοις ἐγώ* Demetr. *de eloc.* 24. Merkwürdiger fr. Ath. II. p. 36. C. wo der *λόγος αὐξόμενος* oder *λόγος ἐν λόγῳ,* zu dessen Erfinder (Eust. *in Od. ι.* p. 1635. Wytt. *in Plut. S. N. V.* p. 76.) man den Epicharmus machte, folgende Wendungen durchläuft: *ἐκ δὲ θοίνας πόσις ἐγένετο.* B. *χάριεν, ὥς γ' ἐμὶν δοκεῖ.* | A. *ἐκ δὲ πόσιος κῶμος, ἐκ κώμου δ' ἐγένεθ' ὑανία,* | *ἐκ δ' ὑανίας μάχα τε καὶ δίκα καὶ καταδίκα,* | *ἐκ δὲ καταδίκας πέδαι τε καὶ σφαλὸς καὶ ζαμία.* Der Grundzug dieser Sikeliotischen Muse wird ziemlich treffend im poetischen Stammbaum des Epicharmus bei Suidas ausgedrückt: *Τιτύρου ἢ Χιμάρου καὶ Σηκίδος*, eine Dichtung aus Bock- oder Naturspiel und dem Materialismus häuslicher Scenen gewebt. Sonst fehlt hier fast alle Kenntnifs der äufseren Thatsachen, namentlich soweit sie den Beginn dramatischer Spiele betreffen. Mit dem Druck der politischen Zustände von Syrakus verbindet sie Doxopater in *Rhett.* T. VI. p. 12. denn soviel scheint in den Worten zu liegen, *ἔνθεν φασὶ καὶ τὴν ὀρχηστικὴν* (eher *τὴν ὀρχήστραν*) *λαβεῖν τὰς ἀρχάς.* Deutlicher Solin. 5, 13. *Hic primum inventa comoedia, hic et cavillatio mimica in scena stetit.* Kleine Details zeugen von einem schon organisirten Bühnenwesen in

Syrakus. Aus solchen dürfte man schliefsen dafs Athen die dramatische Praxis der Sikelioten benutzte. Epicharmus nannte fünf Richter: p. 134. Zenob. III, 64. Suid. v. Ἐν πέντε κριτῶν. Derselbe gedachte ferner eines Lokals zur Uebung der Schauspieler, χορός, χορηγεῖον, Pollux IX, 41. Der Bau des steinernen Theaters in Syrakus durch Demokopos Myrilla fiel vor die Zeiten Sophrons, Eust. *in Od.* γ'. p. 1457. Vergl. Welcker Gr. Trag. p. 925. Darauf folgt unmittelbar die Verzierung dieser Bühne, dies und die Aufführung mythologischer Stücke heifst ein Verdienst des Phormis (Φόρμις Lokalform der Dorier neben Φόρμος, Lobeck *Pathol.* p. 502.), der im Haushalt Gelons eine bedeutende Rolle spielte. Seine Bedeutung lehrt noch jetzt eine zertrümmerte Stelle Aristot. *Poet.* 5, 5. und zwar im Wortlaut der MSS. τὸ δὲ μύθους ποιεῖν Ἐπίχαρμος καὶ Φόρμις· τὸ μὲν ἐξ ἀρχῆς ἐκ Σικελίας ἦλθεν. Vermuthlich hat Themistius XXVII. p. 406. aus derselben Quelle die vollständigere Notiz geschöpft: ἐπεὶ καὶ κωμῳδία τὸ παλαιὸν ἤρξατο μὲν ἐκ Σικελίας· ἐκεῖθεν γὰρ ἤστην Ἐπίχαρμός τε καὶ Φόρμος· κάλλιον δὲ Ἀθήναζε (sic) συνηυξήθη. Beide Dichter gaben also zuerst eine zusammenhängende komische Handlung oder ein geschlossenes Sujet, nicht wie mehrere wähnten eine blofse Travestie. Die wichtigste litterarische Notiz über Phormis hat Suidas aufbewahrt: Φόρμος, Συρακούσιος, κωμικός, σύγχρονος Ἐπιχάρμῳ, οἰκεῖος δὲ Γέλωνι τῷ τυράννῳ Σικελίας καὶ τροφεὺς τῶν παίδων αὐτοῦ. ἔγραψε δράματα ζ'. ἅ ἐστι ταῦτα —. (Folgen sieben Titel mythologischer Stoffe, zu denen ein Leser aus Athenaeus am Schlufs Atalante hinzufügt) ἐχρήσατο δὲ πρῶτος ἐνδύματι ποδήρει καὶ σκηνῇ δερμάτων φοινικῶν. Letzteres deutet man auf Coulissen oder auf Thürvorhänge, wovon Wieseler Theatergebäude u. Bühnenw. p. 81. Wir wissen nicht ob ähnlich der Zug eines der an kleinliches sein Geld verschwendet zu deuten sei bei Aristot. *Eth.* IV, 6. καὶ κωμῳδοῖς χορηγῶν ἐν τῇ παρόδῳ πορφύραν εἰςφέρων, vgl. Müller Dor. II. 353. Zur Ergänzung dient was über die bedeutende Persönlichkeit und die prächtigen Weihgeschenke dieses Mannes Pausan. V, 27. berichtet: — τα ἀνατεθέντα ἐστὶν ὑπὸ τοῦ Μαιναλίου Φόρμιδος, ὃς ἐκ Μαινάλου διαβὰς ἐς Σικελίαν παρὰ Γέλωνα τὸν Δεινομένους καὶ ἐκείνῳ τε
899 αὐτῷ καὶ Ἱέρωνι ὕστερον ἀδελφῷ τοῦ Γέλωνος ἐς τὰς στρατείας ἀποδεικνύμενος λαμπρὰ ἔργα ἐς τοσοῦτο προῆλθεν εὐδαιμονίας, ὡς ἀναθεῖναι μὲν κτλ., zuletzt mit dem Epigramm an seinem Olympischen Anathem, Φόρμις ἀνέθηκεν Ἀρκὰς Μαινάλιος, νῦν δὲ Συρακόσιος. Fragmente fehlen; sonst bemerkt man dafs von Athenaeus als Verfasser der Atalanten einmal Epicharmus, späterhin Phormis genannt wird. Der dritte Komiker von Syrakus war Dinolochus. Suidas: Δεινόλοχος, Συρακούσιος ἢ Ἀκραγαντῖνος, κωμικός. ἦν ἐπὶ τῆς ογ' Ὀλυμπιάδος, υἱὸς Ἐπι-

χάρμου· ὡς δέ τινες μαθητής. ἐδίδαξε δράματα ιδ' Δωρίδι διαλέκτῳ. Dem Aelian *N. A.* VI, 51. heifst er aber ὁ ἀνταγωνιστὴς Ἐπιχάρμου. Zuweilen gedenken seiner die Grammatiker, und namentlich führen sie fünf Titel an, Ἀμαζόνες und Τήλεφος (cf. Ruhnk. *in Vell.* I, 5.), Ἀλθαία, Μήδεια, Κωμῳδοτραγῳδία, die drei letzten vom Antiatticistes citirt. Ueber beide Dichter Welcker Kl. Schr. I. p. 309. fg.

c. Epicharmus.

3. Biographische Notiz. Epicharmus aus Kos, Sohn des Elothales eines angesehenen und gebildeten Mannes, verliefs seine Vaterstadt mit dem ehemaligen Tyrannen derselben Kadmus und hielt sich um die ersten siebziger Olympiaden in mehreren Städten Siciliens auf, trat aber besonders in Megara, um Ol. 73, 3. wenn nicht früher, mit Komödien hervor. Aus seinen Dichtungen vernahmen schon alte Leser einen philosophischen Geist, und zwar einen Nachhall der Italischen Spekulation; aber nur der Grundton derselben klingt durch und der Dichter ist im Epicharmus mächtiger gewesen. Ein so kräftiger Denker mufste von den grofsartigen Ansichten des Pythagoras ergriffen und zur Schärfe der Beobachtung angeregt werden; im übrigen kann man nicht zweifeln dafs er gleich anderen tiefsinnigen Köpfen (wie Empedokles) eine freie Stellung zur Schule der Pythagoreer hatte, nachdem durch Zerstreuung ihrer unmittelbaren Jünger mancher eigenthümliche Satz in Umlauf gekommen war, ohne gerade dem esoterischen Kreise sich anzuschliefsen oder ein wissenschaftliches System zu verfolgen. Nachdem Megara Ol. 74, 2. zerstört und seine Bewohner mit den Syrakusanern vereinigt worden, scheint es dafs er eingebürgert in Syrakus für die dortige Bühne sorgte. Wenn er dem König Hieron und seinem Hofe nahe trat, so fehlte doch die Vertraulichkeit; und eine solche mochte mit dem heftigen und spröden Wesen des Regenten schwer bestehen.
Der Dichter sah daher durch die politischen Verhältnisse sich 900
bewogen um der eigenen Sicherheit willen seine wahre Meinung, die er nicht ungestraft aussprechen durfte, unter der Hülle der Poesie zu verbergen. Dieses Motiv gab ihm wol den nächsten Anlafs, in Gemeinschaft mit den weniger berühmten Dramatikern Phormis und Dinolochus die Syrakusa-

nische Komödie fortzubilden und das noch einfache Theater der kunstliebenden Hauptstadt, welches bereits einen ansehnlichen scenischen Haushalt, Richter und Schauspieler besaſs, mit angemessenen Stoffen und poetischen Formen auszustatten. Dort starb er (vielleicht um die ersten achtziger Olympiaden) im Alter von 90 Jahren, als er noch die volle Kraft und Klarheit des Geistes bewahrte; man ehrte sein Andenken durch ein ehernes Standbild, weit gründlicher durch fleiſsige Lesung, und lange Zeit schätzte man das Epicharmische Lustspiel. An ihm gefiel die geistreiche Beobachtung des menschlichen Treibens, welches er munter und mit guter Laune zu schildern pflegte, und wenn nicht alle die Kunst des Komikers durchschauten (denn er hatte mit feiner Ironie die Weisheit als ein heiteres Spiel behandelt), so liebten die Kenner doch das edle Korn und den Reichthum der dort verstreuten allgemeinen Wahrheiten und Lebensregeln. Diese Sätze waren rund und gediegen, mit praktischem Witz und glänzender Popularität gefaſst; sie besaſsen daher eine kanonische Geltung im gebildeten Alterthum, und frühzeitig wurden sie von Ennius durch das Lehrgedicht *Epicharmus*, das zugleich eine Blütenlese von Dogmen der Ethik und Physiologie enthielt, bei den Römern in Umlauf gesetzt. Auſserdem bot er den Grammatikern, namentlich für Erforschung des Dorischen Dialekts, einen interessanten Stoff, besonders dem fleiſsigen Sammler Apollodor, dessen Kommentare sich über Sprache, Kritik und antiquarische Punkte verbreiteten. Endlich gab es sowohl untergeschobene Dichtungen (Ψευδεπιχάρμεια) in nicht geringer Zahl als auch gnomologische, selbst wissenschaftliche Arbeiten in Prosa, welche den Namen vom Epicharmus borgten. Nach dem zweiten Jahrhundert unserer Zeitrechnung aber sind diese Denkmäler der Dorischen Poesie allmälich verschwunden.

3. Litteratur und Biographie des Epicharmus: Herm. Harleſs *de Epicharmo*, Essen 1822. und in Jahns Jahrb. VII. 1833. p. 298. ff. Hauptschrift Grysar *de Dor. comoed.* p. 84. bis zum Schluſs, *de Epich. vita et doctrina*, *de comoedia Epicharmea*; wesentlich von
901 Welcker ergänzt Schulzeit. 1830. II. Nr. 53—60. oder Kl. Schriften (1844.) I. p. 271—356. Einiges bei Röder, Bode und unter anderen Tirrito *Saggio storico sulla vita di E. coi fram-*

menti — *Palermo* 1836. Ueber alle den Dichter betreffende Punkte s. des Verfassers Darstellung in der Hallischen Encykl. Ein Artikel bei Suidas ist erheblicher als der räthselhaft kurze bei Diog. VIII, 78. Wie letzterer sagt war er als Kind in das Sicilische Megara gekommen, wie Suidas, mit Kadmus dem ehemaligen Tyrannen nach Sicilien (Zankle, Herod. VII, 164. worüber eigenthümliche Kombinationen von Müller Dor. I. 170.) gewandert. Sicher kam der Vater (richtige Schreibung Ἠλοθάλης), den eine lückenhafte oder interpolirte Stelle des Diog. VIII, 7. mit Pythagoras, die schwache Muthmafsung der Neueren mit dem Koischen Geschlecht der Asklepiaden in Verbindung setzt, viele Jahre früher nach Megara, bevor er dem Kadmus in Zankle sich anschlofs; möglich dafs sein Sohn auch in Krastus wohnte, Suid. Steph. v. *Κραστός*. Als Namen des Vaters hatte man auch Thyrsus aus einer übel stilisirten Stelle Iamblich. *V. Pyth.* 241. gezogen und darauf sogar die Unterscheidung mehrerer Epicharme gegründet; in keinem Fall zeugt die ziemlich unklare Stelle für mehr als den Dorischen Dialekt des Dichters. Pythagorismus: Iambl. 266. *τῶν δ' ἔξωθεν ἀκροατῶν γενέσθαι καὶ Ἐπίχαρμον, ἀλλ' οὐκ ἐκ τοῦ συστήματος τῶν ἀνδρῶν. ἀφικόμενον δὲ εἰς Συρακούσας, διὰ τὴν Ἱέρωνος τυραννίδα τοῦ μὲν φανερῶς φιλοσοφεῖν ἀποσχέσθαι, εἰς μέτρον δ' ἐντεῖναι τὰς διανοίας τῶν ἀνδρῶν, μετὰ παιδιᾶς κρύφα ἐκφέροντα τὰ Πυθαγόρου δόγματα.* Figuren wie Odysseus dienten ihm als Träger dieser Schulweisheit; bisweilen wähnten Neuere dafs er die Pythagorischen Dogmen hinter Komödien verstecken wollte, wogegen Welcker p. 351. Als Zeuge der Anerkennung, die Pythagoras in Rom gefunden habe, gilt dem Plutarch *Num.* 8. *Ἐπίχαρμος ὁ κωμικός, παλαιὸς ἀνὴρ καὶ τῆς Πυθαγορικῆς διατριβῆς μετεσχηκώς*: er liefs sich aber durch ein unächtes Buch täuschen. Nur allgemeines Diog. u. Clem. Alex. Sicher galt er dem klassischen Alterthum als Komiker und nicht als Philosoph. E. als Syrakusaner bezeichnet, Grysar p. 157. das heifst, als Urheber der Komödie in Syrakus (*ὃς εὗρε τὴν κωμῳδίαν ἐν Συρακούσαις ἅμα Φόρμῳ* Suid. *Themist.* p. 406. *Cram. Anecd. Ox.* T. IV. p. 316.), und zwar mit der vom Anonymus *de Comoed.* III. gegebenen Fassung, *οὗτος πρῶτος τὴν κωμῳδίαν διερριμμένην ἀνεκτήσατο πολλὰ προσφιλοτεχνήσας*, was nur bedeuten kann, Epicharmus habe die Komödie zum Ansehn und zur künstlerischen Bedeutung gebracht, da sie bisher in autoschediastische Kleinigkeiten ohne Plan und Umfang zersplittert gewesen war. Dieses Verdienst mufs soviel Anerkennung gefunden haben, dafs ein allzu gelehrter Grammatiker den Namen der Komödie selbst an das Andenken des Epicharmus knüpfte: p. 451. Der Zeitpunkt wird von Suidas den Perserkriegen (diese mufsten auch für Dinolochus und Chionides

als Ausgangspunkt dienen) möglichst nahe gerückt, *ἦν δὲ πρὸ*
τῶν Περσικῶν ἔτη ἓξ διδάσκων ἐν Συρακούσαις, sein frühestes
Stück scheint also damals gespielt zu sein, und in ähnlichem
Sinne hat wol der Anonymus ihn bei Ol. 73. angesetzt. Man
nannte das fürstliche Brüderpaar Gelon und Hieron, welche
damals zuerst die Poesie mit den Künsten des edlen Luxus
verbanden, nicht mit Unrecht die Väter und Lehrer Siciliens,
Demetr. *de elocut.* 292. Dafs er schon vor der Herrschaft Ge-
lons (Deutung von Wolf *Prolegg. Hom.* p. 70.) in Megara her-
vortrat ist glaublich, aber noch gewisser dafs blofs im Hin-
902 blick auf seine Persönlichkeit die Megarer den von ihnen er-
hobenen Anspruch auf die Komödie (p. 450.) behaupten konnten.
Sein gespanntes Verhältnifs zu König Hieron kann man aus
den Zügen bei Plut. *Mor.* pp. 68. A. 175. C. eher ahnen als ge-
nau bestimmen. Lebensalter, nach Diog. 90, nach Ps. Luc. Ma-
crob. 97 Jahre; *Ἐπίχαρμον πάνυ σφόδρα πρεσβύτην ὄντα* in ei-
ner feinen Aeufserung des Dichters Aelian *V. H.* II, 34. Auf
das Standbild Theocr. *Epigr.* 17.

Seine Komödien müssen früh durch die Schrift fixirt und so
nach Athen gelangt sein. Darauf weist die im wesentlichen
feste, nur in Einzelheiten (Plin. VII, 56. Suid. *Cram. Anecd. Ox.*
T. IV. p. 400. u. andere) variirende Nachricht, dafs Epicharmus
(neben Simonides) einige Zeichen für Doppelkonsonanten und
lange Vokale erfand; jetzt wird diese niemand mehr in winzigem
Sinne deuten, als ob beide Dichter einmal die Grammatisten
spielten (Grysar p. 158. *Epicharmum cum Simonide commune stu-*
dium suum ad litterarum numerum complendum contulisse), viel-
mehr hatten die Attiker manchen Buchstaben des volleren Al-
phabets in Exemplaren einzeler oft gelesener und abgeschrie-
bener Dichter angetroffen. Hieher gehören vielleicht auch die
παραστιχίδια Diog. VIII, 78. Der erste fleifsige Leser des Ko-
mikers ist uns Plato, der jüngere Dionys schrieb nach Suidas
περὶ τῶν ποιημάτων Ἐπιχάρμου, in einer poetischen Bibliothek
nennt ihn Alexis Ath. IV. p. 164. C. Was die gelehrten Kriti-
ker für ihn thaten ist unbekannt, denn Ruhnkenius setzt ihn
ohne Grund in den Alexandrinischen Kanon; er behauptet nur
beim Anonymus *de Comoed.* III. (d. h. in einem unvollständigen
Excerpt) den Altersplatz mit einer summarischen Notiz. Vom
Kommentar des Apollodor in 10 B. (Porphyr. *V. Plot.* 24. *Ἀπολ-*
λόδωρον τὸν Ἀθηναῖον — ὧν ὁ μὲν Ἐπίχαρμον τὸν κωμῳδιογρά-
φον εἰς δέκα τόμους φέρων συνήγαγεν) gibt es wenige Bruch-
stücke. Der letzte Autor (die seit Athenaeus citirenden Samm-
ler und Grammatiker mögen ihn schwerlich im Ganzen gelesen
haben) welcher seiner gedenkt, scheint der angebliche Phalaris
zu sein; die groben Irrthümer desselben bewogen zuerst Bent-
ley *Opusc.* p. 259. sqq. die Chronologie des Dichters festzustel-

len. Apokryphische Litteratur: Hauptstelle Ath. XIV. p. 648. D. *τὴν μὲν ἡμίναν οἱ τὰ εἰς Ἐπίχαρμον ἀναφερόμενα ποιήματα πεποιηκότες οἴδασι, κἂν τῷ Χείρωνι ἐπιγραφομένῳ οὕτω λέγεται —. τὰ δὲ Ψευδεπιχάρμεια ταῦτα ὅτι πεποιήκασιν ἄνδρες ἔνδοξοι, Χρυσόγονός τε ὁ αὐλητής, ὥς φησιν Ἀριστόξενος —, τὴν Πολιτείαν ἐπιγραφομένην, Φιλόχορος δ' ἐν τοῖς περὶ μαντικῆς Ἀξιόπιστον . . . τὸν Κανόνα καὶ τὰς Γνώμας πεποιηκέναι φησίν· ὁμοίως δὲ ἱστορεῖ καὶ Ἀπολλόδωρος.* Hievon Meineke *Exercitt.* I. *in Athen.* p. 49. Die Verwerfung der *Πολιτεία* wird bestätigt durch die matten und ebenso jämmerlich stilisirten als peinlich versifizirten Verse bei Clemens Alex. ***Strom.*** V. p. 719. Der Antiatticistes citirt aus mehreren solcher Fabrikate, namentlich p.
99. auch *ἐν τῇ ἀναφερομένῃ εἰς Ἐπίχαρμον Ὀψοποιΐᾳ.* Nament- 903
lich jene *Γνῶμαι* lassen auf eine Blütenlese, dem ***Epicharmus*** des Ennius analog, schliefsen; ohne Zweifel schmeckt aber manche trockene Moral in Trochäen und Trimetern, die Stobaeus und ähnliche Sammler (wie fr. 20. *Append.* ***Stob.*** 3, 6. *ed.* ***Meinek.*** IV. p. 157. *Πρὸς δὲ τοὺς πέλας πορεύου λαμπρὸν ἱμάτιον ἔχων, Καὶ φρονεῖν πολλοῖσι δόξεις τυχὸν ἴσως***) mit den Zügen und dem verwaschenen Ton der neueren Komödie anführen, nach solchen Falsa, zumal das lange fr. 118. Hiernach wird man nicht blofs den Schlufssatz bei Diogenes, *οὗτος ὑπομνήματα καταλέλοιπεν, ἐν οἷς φυσιολογεῖ, γνωμολογεῖ, ἰατρολογεῖ*, sondern auch die medizinischen und ökonomischen Notizen aus Epicharmus (Colum. I, 1, 8. VII, 3, 6. Plin. XX, 34. 36. Grysar p. 97.) zu deuten wissen; einem Dichter jenes Zeitalters ziemen weder didaktische Gedichte noch Arbeiten in Prosa. Den letzten Verdacht erregt *Ἐ. ἔν τινι λόγῳ πρὸς Ἀντήνορα γεγραμμένῳ* Plut. *Num.* 8.

4. Dichtungen und Kunst des Epicharmus. Als ächt wurden 35 Dramen anerkannt, die wir noch jetzt herausfinden. Bruchstücke sind nur in mäfsiger Zahl und stark verdorben, mit unächten oder verdächtigen gemischt überliefert; sie reichen nicht aus um den Plan und Inhalt eines Stückes vollständig zu ermitteln, sondern die Mehrzahl der Titel bietet leere Namen, woran zuweilen nicht einmal Fragmente sich knüpfen; wenige verstatten mit Hülfe von Vasenbildern und Anwendung des gelehrten Mythos eine glaubhafte Kombination. Soweit sind am meisten verständlich *Ἥβας γάμος*, in einer zweiten Bearbeitung *Μοῦσαι* genannt, und *Κωμασταὶ ἢ Ἅφαιστος*, dann werden einzele Scenen und Abenteuer des gangbaren Mythenkreises erkannt in *Ἄμυκος, Βούσιρις, Ἡρακλῆς ὁ ἐπὶ τὸν ζωστῆρα, Ἡρα-*

*κλῆς ὁ παρὰ Φόλῳ, Κύκλωψ, Ὀδυσσεὺς αὐτόμολος, Ὀδυσ-
σεὺς ναυαγός, Πύῤῥα ἢ Προμαθεύς.* Als Zeichnungen und
Charaktere bestimmter Lebensverhältnisse kündigen sich an
*Ἀγρωστῖνος, Ἁρπαγαί, Ἐλπὶς ἢ Πλοῦτος, Ἐπινίκιος, Θεα-
ροί*, als gesellschaftliche Witzspiele der Sicilischen Beredsam-
keit darf man *Γᾶ καὶ Θάλασσα* (Wettstreit über den Vor-
zug des Landes vor dem Meere und seinen Genüssen) und
Λόγος καὶ Λογίνα betrachten. Der Dialekt seiner Ko-
mödien galt für gut Dorisch, er bedeutete wol aber die Rede
der feinen Gesellschaft, da dieser sehr ermäfsigte Dorismus
von Wörtern eines engeren mundartlichen Gepräges sich frei
hielt, und sein Ton offenbar dem gebildeten städtischen Kreise
904 seiner Zuhörer verwandt war. Mit Erfindsamkeit hat dieser
Dichter die vorhandene Form und ihren naiven Geist seinen
komischen Zwecken angepafst und durch einen neu geschaf-
fenen treffenden Wortgebrauch bereichert; der Vortrag ist
einfach und ungezwungen, der Satzbau natürlich und lose
gegliedert, der Stil ahmt in Redefülle die Weise des Lebens
nach und beobachtet um so weniger ein ängstlich abgewo-
genes Mafs, als die Neigung der Sikelioten (p. 456.) dem
dialogischen Wortwitz, der neckischen Lust und Redseligkeit,
der Erörterung durch Satz und Gegensatz gern einen breiten
Spielraum zugestand. Dagegen mangelt dieser lebhaften Diktion
jener Zauber der genialen Schönheit und Grazie, welcher den
auf Kunst und strenges Mafs gebauten Stil der Attischen Komi-
ker auszeichnet. Einfach sind auch die Metra, doch nicht mit
strenger Korrektheit behandelt, denn der Dichter folgt unbe-
kümmert um Härten oder Willkür in gehäuften Kürzen eher
dem Gefühl als dem Gesetz einer Technik. Vor anderen
liebt Epicharmus den trochäischen Tetrameter, als den älte-
sten Rhythmus des Dialogs (Th. I. p. 229. II. 2. p. 210.), der
in natürlichem Takt und etwas redselig sich bewegt; man
nannte dieses Mafs wegen seines häufigen Gebrauchs *metrum
Epicharmium.* Mit ihm wechselte der iambische Trimeter
ab, er ist schon flüfsig und überrascht bisweilen durch Muth-
willen und zierliche Haltung; daneben Anapästen (Dimeter
und sogar in ganzen Dramen ununterbrochene Tetrameter),
welche zur heiteren orchestischen Stimmung pafsten. Nichts

ist aber so schwierig als den Plan und die dichterischen Aufgaben seiner Komödie zu durchschauen. Doch müssen, wenn man die Verschiedenheit besonders der mythologischen Stoffe neben dem spekulativen oder schulgerechten Gehalt sehr erheblicher Bruchstücke bedenkt, diese Dramen nicht blofs nach Ton und Fassung einander unähnlich gewesen und in mehrere Gruppen zerfallen sein; sie forderten wol auch ein verschiedenes Publikum. In Hinsicht auf Plan und Oekonomie lassen bereits die Winke der Alten vermuthen dafs der Dichter ein einfaches, durchsichtig gehaltenes Motiv, ohne tiefe Charakteristik und ohne Verwickelung in kunstvoller Anlage, rasch exponirt und in der Art der Römischen *comoedia motoria* lebhaft durchgeführt habe; das Mafs seiner Erfindungen mochte sich auf nicht zu weite Themen beschränken. Den munteren Sicilischen Geist befriedigte wol ein drastisches Spiel und eine Fülle von Figuren, Ueberraschungen und heitere Lösungen der Gegensätze; soweit wir blicken, galt bei den Doriern jener Landschaft ein bequemer Dialog verbunden mit gründlicher Charakterschilderung, dagegen erinnert nichts an einen spannenden Plan oder an vielseitige berechnete Kunst, sondern eben ihre grofse 905
Geläufigkeit im naiven Wortwechsel scheint mit einer tief angelegten Dichtung kaum zu bestehen, wenn man noch den ziemlich ausgedehnten, fast ermüdenden Umfang des Zwiegesprächs in den längeren Epicharmischen Fragmenten erwägt. Dieser überwiegend dialogischen und mimischen Natur entsprachen kurze gedrungene Bilder von Ständen und Sitten, namentlich aber schöpft er aus dem materiellen Wohlleben der Syrakusaner, welches er im kleinen Detail ausmalt; solche Lebensbilder waren nicht nur objektiv und wahr gehalten und an Charakteren aus der Gegenwart dargestellt, sie besafsen auch den Reiz einer mythischen Verkleidung oder der Travestie. Hüllen mythologischer Götter und Helden dienten hier als Masken und bildeten (wie in geistlichen Komödien des Mittelalters) einen sicheren und lichten Hintergrund, aus dem die Kritik über Sitte und Unsitte der Gegenwart leise durchblickt. Wenn also das Lustspiel der Sikelioten in mythologischer Komik, deren Grundton parodisch war, sich gefiel, so ging wol Epi-

charmus noch über diesen Standpunkt des Naturalismus hinaus. Aeufserlich scheinen daher seine Dramen in zwei Klassen zu zerfallen, in mythische und Sittenstücke, beide zogen aber aus dem Leben ihre Motive, denn auch die Massen der Götter und mythischen Figuren waren nur Symbole der Sitten oder Charaktere seiner Zeit, zum Theil ein Organ und Versteck für philosophische Reflexion. Politische Gesichtspunkte lagen dieser so harmlos vorgetragenen und gutmüthigen Beobachtung des menschlichen Treibens ebenso fern als die höheren Absichten eines Kunstwerks. Man bewunderte den Gedankenreichthum und die scharfsinnige Lebensphilosophie, welche meistentheils in Gesprächen und Sentenzen verstreut war; in ihrer praktischen Fassung und Bestimmtheit konnte sie selbst den Philosophen zusagen. Er beleuchtete die Gegensätze zwischen dem Wechsel der Sinnenwelt und der göttlichen Macht des Geistes oder der unsinnlichen und unveränderlichen Intelligenz; diesem doppelten Gegensatz ging er in seinen mannichfaltigen Erscheinungen nach, und stellte die Natur der aus göttlichen Urstoffen gebildeten, vom Instinkt geleiteten, durch den Tod in lauter Elemente sich lösenden Körper scharf der Denkkraft gegenüber, die sich in der Kunst und Sittlichkeit der Individuen offenbare. Sonst trug er auf denselben Grundlagen, ohne strengen Verband und am wenigsten in philosophischer Schulsprache (denn die Pythagorisch gefärbten Sätze von Mafs und Zahl, von Ordnungen des Weltsystems und ähnliche standen in untergeschobenen Schriften), manchen interessanten Gedanken aus Ethik und Physiologie gelegentlich vor.

4. Zahl der Komödien: Suid. *ἐδίδαξε δὲ δράματα νβ'* (wahrscheinlicher mit Bergk *μβ'*), *ὡς δὲ Λύκων φησί, τριακονταπέντε.* Anonymus *de Com.* *σώζεται δὲ αὐτοῦ δράματα μ', ὧν ἀντιλέγονται δ'*. Letztere Zahl stimmt genau mit unserem jetzigen Register
906 (Grysar p. 274—95. Bergk *com. antiq.* p. 149. Welcker p. 288. ff.), nach Abzug der zweifelhaften *Ἀτάλανται*, wiewohl auch so das Bedenken bleibt, ob wir nicht durch Doppeltitel getäuscht werden. Die überlieferten Namen sind: *Ἀγρωστῖνος, Ἀλκυών, Ἄμυκος, Ἁρπαγαί, Βάκχαι, Βούσιρις, Γᾶ καὶ Θάλασσα, Διόνυσοι, Ἐλπὶς ἢ Πλοῦτος, Ἑορτὰ ἢ Νᾶσοι, Ἐπινίκιος, Ἅβας γάμος* (gleichsam ein gastronomischer Kursus, in der Umarbeitung *Μοῦσαι*

genannt), *Ἡρακλῆς ὁ ἐπὶ τὸν ζωστῆρα*, *Ἡρακλῆς ὁ παρὰ Φόλῳ*, *Θεαροί*, *Κύκλωψ*, *Κωμασταὶ ἢ Ἅφαιστος*, *Λόγος καὶ Λογίνα*, *Μεγαρίς*, *Μῆνες*, *Μοῦσαι* (Ath. III. p. 110. B. Hermann *Opusc.* II. p. 289. sqq.), *Ὀδυσσεὺς Αὐτόμολος*, *Ὀδυσσεὺς Ναυαγός*, *Ὀρύα*, *Περίαλλος*, *Πέρσαι*, *Πιθών*, *Πύρρα καὶ Προμαθεύς*, *Σειρῆνες*, *Σκίρων*, *Σφίγξ*, *Τριακάδες*, *Τρῶες*, *Φιλοκτήτης*, *Χορεύοντες*, *Χύτραι*. Eine moralische Blütenlese seiner Bruchstücke nahm man schon früh in die Sammlungen der Komiker auf, ähnlich der von Rittershus *in Porphyr. V. Pyth.* p. 38. *in Oppian.* p. 216. gegebenen. Die einzige, nicht befriedigende Fragmentsammlung: H. P. Kruseman *Epicharmi fragm. Harlemi* 1834. Kritische Revision bei Ahrens *de dial. Dorica Append.* I. mit 168 Fragmenten. Dialekt: Iambl. *V. Pyth.* 241. *τὸν Ἐπίχαρμον . . . τῶν διαλέκτων ἀρίστην λαμβάνειν τὴν Δωρίδα.* Ob man diesen Dialekt eher zur *mitior Doris* (Ahrens p. 423.) rechnen als für einen eklektischen groſsstädtischen halten solle, läſst sich fragen. Sammlungen bei Grysar p. 223. ff. Belege von kühner Wortbildnerei sind selten. Proben einer flieſsenden und kräftigen Diktion *ap. Ath.* VI. p. 235. sq. X. p. 411. A. Sonst vgl. p. 456. Metrik, Grysar p. 202. 226. ff. Mancherlei Freiheiten hat nachgewiesen Schmidt *diss.* p. 6. ff. Treffliche Iamben in der Rede des Parasiten Ath. VI. p. 235. extr. sq. Anapästen, charakteristisch Hephaest. p. 45. *παρ' Ἐπιχάρμῳ, ὃς καὶ ὅλα δύο δράματα τούτῳ τῷ μέτρῳ γέγραφε, τούς τε Χορεύοντας καὶ τὸν Ἐπινίκιον.* Freie lyrische Rhythmen bei Ath. IV. p. 183. C. Plan und Kunst: Müller Dor. II. 354—59. (dem Bergk *com. antiq.* p. 151. sich anschloſs) hat diese Kunst erstaunlich hoch gepriesen und weit über die wie ihm schien einseitige Tendenz der Attischen Komödie erhoben; es wäre genug gewesen wenn der Reiz naiver Kunst und einzele geistreiche Blicke diesem gemüthlichen, mit philosophischer Reflexion gefärbten Lustspiele nachgerühmt wurden. Phantasiebilder gibt Grysar p. 169. ff. In den Urtheilen über die Kunst, die Standpunkte, die möglichen Pläne der ältesten Griechischen Komödie ist man auffallend unvorsichtig gewesen, und doch muſs jedem deutlich sein daſs wir auf einem Trümmerhaufen stehen; immer bleibt uns der Zweifel ob die gewohnte Definition der Komödie auf Epicharmus zutrifft. Vielbesprochen ist Horazens Stelle (Linge Progr. Ratibor 1827. Schulschriften, Bresl. 1828.) *Ep.* II, 1, 58. *Plautus ad exemplar Siculi properare Epicharmi*, dort als Lob im Munde der Alterthümler gesagt. Sie meinten wol weder den schnellen Fluſs der Rede (denn sie wollten eine Charakteristik des poetischen Talents, nicht der Form und des Tons), wobei man irrig auf die Begriffe der schulgerechten Rhetorik *τάχος*, *celeritas* u. dergl. 907
sich beruft, noch das rasche Durchspielen des Süjets, sondern eher den lebhaften Ton der Konversation; wenn man auch

nicht behaupten darf dafs ihm Gründlichkeit oder Feinheit der Arbeit mangelte. Dafs Plautus aus ihm schöpfte läfst sich nicht erweisen. Vergl. Grundr. d. Röm. Litt. Anm. 341. Die Kunst der Charakteristik erhellt jetzt nur aus den ergetzlichen Schilderungen des Parasiten und des fressenden Herakles. Selten ist die Parodie: einzeles Ath. VII. p. 282. A. XV. p. 698. C. Paradox bleibt Schol. Aesch. *Eum.* 629. τιμαλφούμενον· συνεχὲς τὸ ὄνομα παρ' Αἰσχύλῳ, διὸ σκώπτει αὐτὸν ὁ Ἐπίχαρμος. Lebensphilosophie und Spruchweisheit: besonders Leop. Schmidt *Quaestiones Epicharmeae. De Epicharmi ratione philosophandi.* Bonner Diss. 1846. Iambl. *V. Pyth.* 166. οἵ τε γνωμολογῆσαί τι τῶν κατὰ τὸν βίον βουλόμενοι τὰς Ἐπιχάρμου διανοίας προφέρονται, καὶ σχεδὸν πάντες αὐτὰς οἱ φιλόσοφοι κατέχουσιν. Anon. *de Com.* III. τῇ δὲ ποιήσει γνωμικὸς καὶ εὑρετικὸς καὶ φιλότεχνος. Cic. *Tusc.* I, 8. *Sed tu mihi videris Epicharmi, acuti nec insulsi hominis, ut Siculi, sententiam sequi.* Solche Lebensregeln des klarsten Verstandes, wie der goldne Spruch der Praktiker, νᾶφε καὶ μέμνασ' ἀπιστεῖν· ἄρθρα ταῦτα τῶν φρενῶν, waren in eine Reihe philosophischer Erörterungen verflochten, wie wir noch bei jenem klassischen Wort erfahren, νοῦς ὁρῇ καὶ νοῦς ἀκούει, τἆλλα κωφὰ καὶ τυφλά, ein anderer Theil hatte mitten unter den moralischen Charakterzügen seinen Platz, wie οὐ λέγειν τύγ' ἐσσὶ δεινός, ἀλλὰ σιγῆν ἀδύνατος· οὐ φιλάνθρωπος τύγ' ἐσσ', ἔχεις νόσον, χαίρεις διδούς· ἁ δὲ χεὶρ τὰν χεῖρα νίζει· ἁ δ' ἁσυχία χαρίεσσα, γυνά, καὶ σωφροσύνας πλατίον οἰκεῖ. Aus einer nicht alten Kompilation des Sikelioten Alkimos, der in 4 Büchern den Keim der Platonischen Ideenlehre aus dem Komiker herzuleiten suchte, hat Diog. III, 9—17. Auszüge gemacht, wobei er auf Gewähr jenes Mannes versichert, πολλὰ δὲ καὶ παρ' Ἐπιχάρμου τοῦ κωμῳδιοποιοῦ προςωφέληται, τὰ πλεῖστα μεταγράψας. Billig durfte man in erster Reihe nur das ehrenvolle Zeugnifs Platos beachten, der ihn in der Lehre vom ewigen Flufs der Dinge nennt, *Theaet.* p. 152. E. καὶ τῶν ποιητῶν οἱ ἄκροι τῆς ποιήσεως ἑκατέρας, κωμῳδίας μὲν Ἐπίχαρμος, τραγῳδίας δὲ Ὅμηρος. Interessant aber keineswegs unverdächtig ist die bei Diog. III, 17. ausgesprochene Ahnung, sein Gedächtnifs werde nicht untergehen und einst ein Mann erstehen, der von diesen Worten das metrische Gewand abstreife und durch ein prächtiges Kunstwerk jederman in der Dialektik sattelfest zu machen wisse. Der Kern Epicharmischer Dogmen ruht im Bruchstück eines philosophischen Dialogs ib. III, 10. 11. (emendirt von Hermann in Philologus V. p. 740. sq. und erörtert von Schmidt p. 43.) worin der Satz Heraklits vom ewigen Wechsel der Dinge behauptet wird. Die Summe liegt im Ausspruch, ἐν μεταλλαγᾷ δὲ πάντες ἐντὶ πάντα

τὸν χρόνον. Er lehrte die Subjektivität und Bedingtheit der sinnlichen Vorstellung, ib. III, 16. (mit der Ausführung, καὶ γὰρ ἁ κυὼν κυνὶ κάλλιστον εἶμεν φαίνεται καὶ βοῦς βοΐ κτλ.) und hier stand auch jener Satz νοῦς ὁρῇ, den Aristoteles einschränkt *Metaph.* III, 5. διὸ εἰκότως μὲν λέγουσιν, οὐκ ἀληθῆ δὲ λέγουσιν· οὕτω γὰρ ἁρμόττει μᾶλλον εἰπεῖν ἢ ὥςπερ Ἐπίχαρμος εἰς Ξενοφάνην, wo die beiden letzten Worte fremdartig sind. Dafs er die Elemente der physischen Welt für göttlich hielt sagt Menander *fr. inc.* 10. vgl. Columna zum Ennius p. 172. Oberflächlich berichtet seine Lehre von vier Elementen Vitruv. *praef.* l. VIII. Darstellung der Weltseele Diog. III, 16. Vom Tode Plut. *Consol. ad Apoll.* p. 110. A. cf. fr. 29. aber fr. 23. aus Clemens ist 908
um nichts sicherer als fr. 24. 25. Merkwürdiges über die Kunst und das Subjekt des Künstlers Diog. III, 14. Zuletzt fr. 12. ὁ τρόπος ἀνθρώποισι δαίμων ἀγαθός, οἷς δὲ καὶ κακός. Scharf fr. 22. Ἀσκοὶ φύσις ἀνθρώπων πεφυσιαμένοι.

5. Sophron aus Syrakus, ungefähr in den achtziger Olympiaden, ist sonst unbekannt, und wir wissen nur dafs sein Sohn und Kunstgenosse Xenarchus in Zeiten des älteren Dionysius lebte. Das Andenken dieses begabten Mannes beruht auf seinen vielgelesenen und bewunderten *Μῖμοι*, welche man in die Gruppen der *ἀνδρεῖοι* und *γυναικεῖοι* abgetheilt hatte; einzele Stücke derselben führten ihre besonderen Ueberschriften, nach denen sie citirt werden. Vonseiten des Stoffs und der Erfindung konnten sie zwar nicht als eine neue Schöpfung gelten: zum Theil waren sie bereits in den mimischen Spielen der Sikelioten vorweggenommen, vielleicht auch vom Einflufs der Epicharmischen Komödie bestimmt. Aber die feine Kunst der Darstellung, durch welche diese Mimen auch ohne Versmafs und poetische Formen den vollen Werth eines Gedichts erlangten, verlieh ihnen den Zauber der Neuheit, und kein Nachahmer übertraf den Sophron in edler Naturwahrheit und Originalität. Mit der sichersten Gabe der Beobachtung verstand er Gewohnheiten, Denk- und Redeweise der niederen Stände zu fafsen, und auf diesem Grunde der frischen Anschauung waren seine Bilder des Sicilischen Lebens in frischen lebhaften Farben aber mit breitem Pinsel ausgeführt. Dem Zweck gemäfs war der Ton und Ausdruck naiv und grobkörnig aber treffend, mit einer Fülle von Sprüchwörtern, scherz-

haften Wendungen und Späfsen (*χάριτες εὐτελεῖς*) des gemeinen Mannes gewürzt; er bewegte sich in zwangloser Struktur, absichtlich auch anomal oder abspringend, und in einem so symmetrischen und wohlklingenden Satzbau, dafs Neuere der Schein von Verszeilen (Th. I. p. 32.) täuschen konnte. Nicht nur durch kräftige Zeichnung der Individuen sondern auch durch Lebhaftigkeit und Grazie der volksthümlichen Konversation gewannen diese Genrebilder die Klarheit abgerundeter kleiner Dramen, und Sophron besafs allgemein den Ruf eines Künstlers. Plato verpflanzte seine Dichtungen nach Athen und studirte sie sorgfältig für die mimische Färbung des Dialogs; Theokrit eignete sich Ton und Charakteristik des Meisters mit glücklicher Nachahmung aber in
909 einem poetischen, sauber geglätteten Gewand an, und schuf daraus eine neue Spielart der Kunstpoesie, die Idylle. Aus dieser lauteren Urkunde zogen die Grammatiker manchen Idiotismus des Sicilischen Sprachschatzes, namentlich schöpften sie aus den Kommentaren des Apollodor (*περὶ Σώφρονος*, mindestens 4 B.) nicht die kleinste Zahl ihrer Angaben über den Dorischen Dialekt. Fragmente besitzen wir in mäfsiger Zahl und in einem geringen Umfang.

5. Artikel bei Suidas, in seiner Art einer der besten: *Σώφρων, Συρακούσιος, Ἀγαθοκλέους καὶ Δαμνασυλλίδος. τοῖς δὲ χρόνοις ἦν κατὰ Ξέρξην καὶ Εὐριπίδην, καὶ ἔγραψε Μίμους ἀνδρείους καὶ Μίμους γυναικείους. εἰσὶ δὲ καταλογάδην, διαλέκτῳ Δωρίδι. καί φασι Πλάτωνα τὸν φιλόσοφον ἀεὶ αὐτοῖς ἐντυγχάνειν, ὡς καὶ καθεύδειν ἐπ᾽ αὐτῶν ἔσθ᾽ ὅτε.* Valck. *in Theocr. Adon.* p. 200. sqq. Programm von Grysar *Colon.* 1838. Iahn *Prolegg. in Persium* (*L.* 1843.) p. 93—104. Botzon *de Sophrone et Xenarcho mimographis*, Progr. v. Lyck 1856. Fragmentsammlung von Blomfield in *Mus. Crit. Cant.* n. VII. *Class. Journ.* IV. p. 380—90. Kritische Revision von Ahrens *de dial. Dor. Append.* II. in 105 meistens kleinen Numern, wovon aber manches (wie 14. das Aristophanische *αἶκα μὴ θαλφθῇ λόγοις*) abgeht. Xenarchus: *Ξενάρχου μίμους* Aristot. *Poet.* I, 8. Sein Andenken ist mit nur einer Notiz verknüpft, Phot. Suid. v. *Ῥηγίνους* (coll. Zenob. V, 83.), — *ἐκωμῴδει τοὺς Ῥηγίνους ὡς δειλούς, ὑπὸ Διονυσίου τοῦ τυράννου πεισθείς.* Homonym ist ein etwas bekannterer Dichter der mittleren Komödie. Die Eintheilung der *μῖμοι* in *ἀνδρεῖοι* und *γυναικεῖοι* läfst sich wol dem Apollodor zuschreiben, nur kann Ath. VII. p. 281. E. *Ἀπ. ὁ Ἀθηναῖος ἐν*

τῷ τρίτῳ περὶ Σώφρονος τῷ εἰς τοὺς ἀνδρείους hiefür nicht bewei-
sen; von den Grammatikern allein mögen die Ueberschriften der
einzelen Stücke nicht herrühren, wie Παιδικὰ ποιφύξεις, Ὡλιεὺς τὸν
ἀγροιώταν, Ταὶ γυναῖκες αἳ τὰν θεὸν φαντὶ ἐξελᾶν (vielleicht
Weiber die den Mond herabziehen wollen), auf einen mytho-
logischen Titel Προμηθεῖ Antiatt. p. 85. aber ist kein Verlafs.
Längere Proben der Diktion gibt eine sehr geringe Zahl von
Bruchstücken, die fast immer ungezwungene kleine Glieder se-
hen lassen, wie fr. 52. Ἴδε καλᾶν κουρίδων, ἴδε καμμάρων, ἴδε
φίλα ὡς ἐρυθραί τ' ἐντὶ καὶ λειοστρακιῶσαι. Durch flüssigen
Satzbau ist hervorstechend fr. 44. Θᾶσαι ὅσα φύλλα καὶ κάρφεα
τοὶ παῖδες τοὺς ἄνδρας βαλλίζοντι, οἷόνπερ φαντὶ φίλα τοὺς
Τρῶας τὸν Αἴαντα τῷ παλῷ. Der prosaische Numerus erscheint
überall unzweideutig, und widerstrebt offenbar dem Versuch
von Santen, der die freien rhythmischen Takte durch den Vers
binden wollte. Wenn nun aber die prosaische Komposition (sie
wird auch von einem Schol. Greg. Naz., οὗτος γὰρ μόνος ποιη-
τῶν ῥυθμοῖς τισι καὶ κώλοις ἐχρήσατο, ποιητικῆς ἀναλογίας κα-
ταφρονήσας, bezeugt und von Huschke *de Annio Cimbro* p. 66. sq.
richtig gefafst) eine Thatsache ist, so beantwortet man nicht 910
leicht die Frage, wie eine prosaische Dichtung, die doch in
jener Zeit kaum für blofse Lesung oder rhapsodische Recitation
bestimmt sein konnte, zur öffentlichen Darstellung auf dem
Theater sich geeignet habe. Das Alterthum belehrt uns darü-
ber mit keinem Wink. Aber ebenso wenig hilft dafs Müller
Dor. II. 361. darin eine Mittelform sah, die der symmetrische
Geist der Dorier auf dem Uebergang von der metrischen zur
ungebundenen Rede schuf; lieber wollen wir mit ihm die Mi-
men als Bestandtheil mancher festlichen Lustbarkeit betrach-
ten, als eine Würze welche der dramatisirte Vortrag von Biolo-
gen (p. 475.) gab. Von den Anomalien eine Probe beim Etym.
M. v. ὑγιής: ῥητέον οὖν ὅτι ἑκοντὶ ἥμαρτε, τὸ ἄκακον τῆς γυ-
ναικείας ἑρμηνείας μιμησάμενος· ὃν τρόπον κἀκεῖ ἐσολοίκισε, Τα-
τωμένα τοῦ κιτῶνος ὁ τόκος νιν ἀλιφθερώκει. Scherzhafte Wort-
bildung, fr. 96. οἰὸς οἰότερον. Häufigkeit von Sprüchwörtern
der kernigsten Art (woher auch bei Plato): Hauptstelle Demetr.
de eloc. 156. wo unter anderem, καὶ ἀλλαχοῦ πού φησιν, ἐκ τοῦ
ὄνυχος γὰρ τὸν λέοντα ἔγραψεν, τορύναν ἔξεσεν, κύμινον ἔσπειρε.
καὶ γὰρ δυσὶ παροιμίαις καὶ τρισὶν ἐπαλλήλοις χρῆται, ὥστε πλη-
θύνονται αὐτῷ αἱ χάριτες· σχεδόν τε πάσας ἐκ τῶν δραμάτων
αὐτοῦ τάς παροιμίας ἐκλέξαι ἔστιν. cf. 127. und aufser den Bemer-
kungen desselben Rhetors ib. 128. die Charakteristik der an nie-
dere Komik grenzenden spafshaften Wendungen oder χάριτες εὐ-
τελεῖς. Obscenes hat man hie und da erblicken wollen, doch
ist es unerheblich. Dafs ein ernster Gedanke stets im Rück-
halt lag, ein σπουδαῖον verhüllt in den γελοῖα (ehemals klassi-

fizirte man *μῖμοι σπουδαῖοι* und *γελοῖοι*), bemerkte der Verfasser eines Scholiums, welches an den Schlufs der Observation, *οὐχ ἅπασα γὰρ μίμησις γελοία τυγχάνει, ἀλλ' ἐστὶ καὶ σπουδαία κτλ.*, in jüngeren MSS. *Ulpiani in Demosth. Ol.* II. p. 30. *οἱ μῖμοι Σώφρονος ποιητοῦ σπουδαῖοί εἰσι* (*ed. Morel.* p. 17. extr. *καὶ οἱ μῖμοι Σώφρονος*) sich geknüpft hat, den ächten Kommentaren (*Scholia Demosth. ed. Dind.* p. 100.) aber fehlt. Den wesentlichen Gesichtspunkt einer freien dramatischen Reproduktion oder *μίμησις* begriff Aristoteles *ap. Ath.* XI. p. 505. C. (coll. *Poet.* I, 8.) *οὐκοῦν οὐδὲ ἐμμέτρους τοὺς καλουμένους Σώφρονος μίμους μὴ φῶμεν εἶναι λόγους καὶ μιμήσεις* (wo *μὴ* vor *μιμήσεις* zuzusetzen), man solle die Prosa jener Mimen nach ihrem Geist, nicht nach der Form beurtheilen und für wahre Dichtungen halten. Von philosophischen Ansichten des Sophron verlautet nichts: denn was bei Sextus Emp. *adv. Gr.* I, 284. steht, *τό τε τὸν θάνατον μὲν μηδὲν εἶναι πρὸς ἡμᾶς, εἴρηται μὲν ἴσως τῷ Σώφρονι*, wird mit Recht auf eine Verwechselung mit Epicharmus zurückgeführt. Dafs letzterer einen Einflufs auf die Kunst seines Nachfolgers übte, trotz der grofsen Verschiedenheit des Stoffs, glaubt man wol auch ohne Beweis; in Wahrheit aber läfst sich jetzt (wie man schon am Versuch von Grysar p. 248. sq. merkt) kein Beweis in einigem Umfang führen. **Plato**: Suid. *Vita Olympiod. Diog.* III, 18. (*coll. Hullem. in Durid. fr.* 44.) *δοκεῖ δὲ Πλάτων καὶ τὰ Σώφρονος τοῦ μιμογράφου βιβλία ἠμελημένα πρῶτος εἰς Ἀθήνας διακομίσαι, καὶ ἠθοποιῆσαι πρὸς αὐτῶν, ἃ καὶ εὑρεθῆναι ὑπὸ τῇ κεφαλῇ αὐτοῦ.* **Theokrit**:
911 als Nachahmer Sophrons im *Argum.* II. XV. ausdrücklich bezeichnet. **Apollodorus** *περὶ Σώφρονος*, Valck. *in Schol. Phoen.* 3. Fragm. bei Heyne. Zuletzt wird **Persius** hieher gezogen, der den Mimographen in derben Charakterzügen nachgeahmt und überboten habe, Io. Lydus *de Magistr.* I, 41. *Πέρσιος τὸν ποιητὴν Σώφρονα μιμήσασθαι θέλων τὸ Λυκόφρονος παρῆλθεν ἀμαυρόν.* Allein hier scheint eine Täuschung unterzulaufen; bei Sophron finden wir genug Ethopöie der Konversation, nicht aber den grellen Pinselstrich des satirischen Sittenzeichners.

6. **Komödie der Italioten.** Als Hauptsitz der von Italioten, d. h. vorzüglich in Kampanien und Unteritalien bei den Volksfesten der Weinlese und bei rauschenden Gastmälern geübten komischen Improvisation ist **Tarent** bekannt. Das reiche Tarent berauschte sich im Ueberflufs und in der sinnlichen Ausstattung seiner Festlichkeiten, die dem Kult des Dionysos und musischen Wettkämpfen einen weiten Spielraum gestatteten; soweit die scenische Kunst mit einer scherz-

haften Auffassung des Mythos, mit spöttischen Bildern aus
dem täglichen Leben im Gewand höherer Dichterrede sich
vertrug, fand sie hier einen fruchtbaren Boden, wo die Ge-
nufssucht und der heitere, durch Ernst fast zu wenig er-
mäfsigte Volksgeist einen raschen Wechsel in launigen For-
men begehrte. Dieser Neigung entsprach eine Gattung mi-
mischer Darsteller, die man Lustigmacher (μῖμοι καὶ γελω-
τοποιοί) hiefs: es waren zungenfertige Künstler, welche je-
der parodischen Aufgabe der Gesellschaft als Stegreifredner
genügten und in lächerlicher Charakterzeichnung glänzten,
namentlich aber poetische Texte (wie Dithyramben) in pi-
kante Formen umsetzten und wohlbekannte Charaktere mit
gröfster Anschaulichkeit handeln und reden (λογόμιμοι) lie-
fsen. Sie spielten mit drolliger Geberde, Kostüm und Or-
chestik durften muthwillig und sogar unanständig sein, in-
dem sie nach Art der Schauspieler in eigenthümlicher Tracht
erschienen. Männer dieses Berufs gewannen auch die Gunst
der Vornehmen und Fürsten, an deren Höfen sie neben Gauk-
lern und anderen Werkzeugen des Luxus (θαυματοποιοί)
sich festsetzten. Man benannte mancherlei Spielarten dersel-
ben und unterschied solche meistentheils durch eigene tech-
nische Namen. Besonders werden hervorgehoben ἱλαρῳδία
und μαγῳδία: beide wirkten in schauspielerischer Tracht,
begleitet von einer entsprechenden tändelnden Musik, ihre
Themen waren aber wesentlich verschieden, da die Hilaro- 912
die in Stoff und Ton eine Travestie mehr der Tragödie,
die Magodie dagegen der Komödie zu sein pflegte. Nun
überwog zwar in so harmlosen Scherzen der Gesichtspunkt
einer Posse, doch schlich gelegentlich ein auf der Grenze
von Poesie und Wirklichkeit liegendes Element, die Moral
oder die Darstellung von Maximen ein, ungefähr wie sie auch
in der neueren Komödie Platz nahm und vorlängst beim Epi-
charmus sich hören liefs. Es war ein anerkanntes Recht
der Mimen, ihre lächerlichen Gemälde mit Lehren und pra-
ktischen Beobachtungen zu durchflechten, und diese gutmü-
thig schwatzhafte Manier trug in den komischen Vortrag ei-
nen Schein des Ernstes, welcher den Verdacht einer aus
persönlicher Leidenschaft fliefsenden Satire entfernen konnte.

Weiterhin blühte der moralisirende Grundton durch die geistreichen, mit lachendem Munde disserirenden *ἀρεταλόγοι*, von denen wir hören dafs ihr Ansehn um die Römischen Zeiten des lehrhaften Mimus und der bitteren Satire wuchs. Sie waren am meisten im Griechischen Italien und in Sicilien verbreitet und mochten wol in mancherlei Spielarten sich theilen, wie überhaupt auf diesem Gebiet des volksthümlichen Dramas alle Grenzen leicht verrückt wurden. Man weifs von ernsten Aretalogen, welche sogar Gemälde des Lasters (*ἠθολόγοι*) mit sittlichem Nachdruck entwarfen, aber auch von anderen welche die Rolle wechselten, und als sinnliche Maler der Unsitten (*κιναιδολόγοι, παιγνιαγράφοι, ἀναισχυντογράφοι* Th. II. 1. p. 493.), ohne Rücksicht auf Anstand und feine Scham, mit aller Lüsternheit die Kehrseiten des Lebens hervorzogen. Der Kern dieser gemischten Elemente blieb in zwei durch litterarische Gestaltung befestigten Formen zurück, in Charakteristik der Gegenwart oder Sittenzeichnung und Travestie oder parodischer Verkleidung der mythisch-dichterischen Welt. Der allgemeine Name mit dem namentlich Tarent diese doppelseitigen Künstler bezeichnete, war *φλύακες* (die jovialen redseligen Geister), ihr Andenken aber durch die Tragikomödie verewigt.

6. Eine fleifsige Sammlung über die Formen der Italiotischen und verwandten Mimik bei Jahn *Prolegg. in Persium* p. 84. sqq., womit in Bezug auf Tarent zu verbinden Lorentz *de rebus sacris et artibus vett. Tarent.* (Elberf. 1836.) pp. 10. 21. 24. sqq. Ein
913 wichtiges Moment für den Aufschwung der dramatischen Spiele war dort die Menge der Festtage: Strabo VI. p. 280. *Ἐξίσχυσε δ' ἡ ὕστερον τρυφὴ διὰ τὴν εὐδαιμονίαν, ὥστε τὰς πανδήμους ἑορτὰς πλείους ἄγεσθαι κατ' ἔτος παρ' αὐτοῖς ἢ τὰς ἡμέρας.* Ein noch entschiedeneres Zeugnifs Plat. *Legg.* I. p. 637. B. *καὶ ἐν Τάραντι δὲ παρὰ τοῖς ἡμετέροις ἀποίκοις πᾶσαν ἐθεασάμην τὴν πόλιν περὶ τὰ Διονύσια μεθύουσαν.* Eben in das Dionysienfest fiel die Scene des Unfugs, welchen die Tarentiner an einer Römischen Gesandschaft J. R. 472. verübten, wovon Dio *fr. Ursin.* 145. unter anderem, *οἱ δὲ Ταραντῖνοι Διονύσια ἄγοντες καὶ ἐν τῷ θεάτρῳ διακορεῖς οἴνου τὸ δείλης καθήμενοι — καί τι καὶ τῆς μέθης αὐτοὺς ἀναπειθούσης κτλ.* Daher ist nicht wunderbar dafs die Tarentiner, aber auch die anderen Italiker *scenicis artificibus* so bereitwillig das Bürgerrecht gewährten, Cic. *p. Arch.* 5. Unter den Siegern in den Orchomenischen Charitisia kommen

auch Tarentiner vor, ein Schauspieler und ein Tragöde *Corp.*
Inscr. I. 1583. 1584. Mit diesen in ganz Unteritalien verbreiteten
Dionysien setzte man die zahlreichen Vasen Kampanischen Fund-
orts in Zusammenhang, entweder sollten sie einem religiösen Zweck
dienen oder Andenken an Wettspiele sein; doch bleiben die seit Böt-
tiger Archäol. d. Mal. p. 173. ff. versuchten Kombinationen in wei-
ter Ferne. Die Mehrzahl bekannt gewordener Fundorte stimmt
zu keiner so gefafsten Hypothese. Doch verwirft Jahn Einlei-
tung in d. Vasenkunde p. 228. nicht völlig eine Beziehung ko-
mischer Scenen auf die Posse dieser Gegenden. Eine mäfsige
Voraussetzung ist hier die Thatsache, dafs die Tarentiner aus-
gezeichnete Männer in Gymnastik und Musik aufweisen konn-
ten. Sammlung für *μῖμοι καὶ γελωτοποιοί*: Ath. I. p. 19. F. (der
früher nur kurz eines beim König Antiochus beliebten Herodo-
tus, *Ἡρόδοτος ὁ λογόμιμος*, gedachte) *Εὔδικος δὲ ὁ γελωτοποιὸς
ηὐδοκίμει μιμούμενος παλαιστὰς καὶ πύκτας, ὥς φησιν Ἀριστό-
ξενος. Στράτων δ' ὁ Ταραντῖνος ἐθαυμάζετο τοὺς διθυράμβους
μιμούμενος· τὰς δὲ κιθαρῳδίας οἱ περὶ τὸν ἐξ Ἰταλίας Οἰνωνᾶν,
ὃς καὶ Κύκλωπα εἰςήγαγε τερετίζοντα καὶ ναυαγὸν Ὀδυσσέα σο-
λοικίζοντα. — ἔνδοξοι δ' ἦσαν καὶ παρ' Ἀλεξάνδρῳ θαυματο-
ποιοὶ Σκύμνος ὁ Ταραντῖνος, Φιλιστίδης ὁ Συρακόσιος, κτλ.* Ib.
p. 4. D. *Κλεάνθης δὲ ὁ Ταραντῖνος . . . πάντα παρὰ τοὺς πότους
ἔμμετρα ἔλεγε.* Id. X. p. 452. F. *ἔτι δὲ (ἔπαιζε γρίφους) Κλέων ὁ
μίμαυλος ἐπικαλούμενος, ὅσπερ καὶ τῶν Ἰταλικῶν μίμων ἄρι-
στος γέγονεν αὐτοπρόσωπος ὑποκριτής.* Im weiteren wird als
Nachahmer jenes Kleon *Ἰσχόμαχος ὁ κῆρυξ* (aus einer Klasse
die immer reich an trockner Komik war) genannt: dieser machte
seine Späfse zuerst vor einer gemischten Menge, dann kecker
geworden *μεταβὰς ἐν τοῖς θαύμασιν ὑπεκρίνετο μίμους.* Aus
dem weit getriebenen Spiel mit Wortwitzen, wovon Athenaeus
einige Proben aus ihren Griphen gibt, geht überflüfsig hervor
wie wohlfeil und popular die Scherze der Meister unter den
Italischen Mimen waren. Dies Treiben der *γελωτοποιοὶ* zeich-
net anschaulich Diod. XX, 63. (von Agathokles) *ὑπάρχων δὲ καὶ
φύσει γελωτοποιὸς καὶ μῖμος οὐδ' ἐν ταῖς ἐκκλησίαις ἀπείχετο
τοῦ σκώπτειν τοὺς καθημένους καί τινας αὐτῶν εἰκάζειν, ὥςτε τὸ
πλῆθος πολλάκις εἰς γέλωτα ἐκτρέπεσθαι, καθάπερ τινὰ τῶν ἠθο-
λόγων ἢ θαυματοποιῶν θεωροῦντας.* Hiezu die Schilderung des 914
Antiochus Epiphanes Polyb. 31, 4. Das Wesen der *θαυματο-
ποιοὶ* erhellt am vollständigsten aus Xenoph. *Symp.* 2. 9. und
wir lernen dort dafs sie nicht blofs die Stückchen des Jong-
leurs gaben, sondern auch lebende Bilder in feiner Gruppirung
darzustellen wufsten. Der Ausdruck Diodors *καθάπερ τινὰ
τῶν ἠθολόγων* ,,wie einen Mann von Beruf welcher Stände und
Charaktere abschildert" (in einem ähnlichen Bilde gilt dem
Longin 9. extr. die Odyssee als *κωμῳδία τις ἠθολογουμένη*),

führt unmittelbar zu den **Aretalogen**. Casaubonus *in Suet. Aug.* 74. setzt Namen und Geschäft erst in den Beginn der Kaiserzeit, wo die von Horaz verspottete Bettelweisheit der Afterphilosophen sich hervordrängt; an Erzähler von Mythen und Fabeln dachte Lobeck *Aglaoph.* p. 1317. Allein wir folgen besser den Analogien Römischer Mimendichter, von denen zuletzt blofse Sentenzen als Geripp ihrer Kunst übrig blieben, dann des Philistion, des Verfassers von *κωμῳδίαι βιολογικαί*, der auch allerhand dramatisirte Spruchsammlungen machte: solche lafsen eher an improvisirende Komiker denken, die mit kleinen dialogischen Lebensbildern ergetzten (*mortis et vitae iudicium* u. ähnliches bei Ennius in der Satira, bei Pomponius und Novius, *Γᾶ καὶ Θάλασσα* Epicharmus, *certamen coci et pistoris* von *Vespa*, ein von Tiberius nach Sueton. 42. fürstlich belohnter *dialogus*, *in quo boleti et ficedulae et ostreae et turdi certamen*, lauter Stücke der von Horaz *S.* I, 1, 15. ff. angedeuteten *iocularia*, Grundr. d. Röm. L. Anm. 329.), auch pflegten sie praktische Moral beizumischen. Kaum haben wir noch einen Begriff vom Reichthum jener komischen Erfindungen und von der Menge der Formen, in denen gute Köpfe frei von Schulzucht und Ansprüchen der Litteratur ihr willfähriges Auditorium belustigten. Selbst die Wettkämpfe der *γελωτοποιοὶ* wüfsten wir uns nicht klar zu machen, wenn nicht Horaz *S.* I, 5. mit heiterer Laune *Sarmenti scurrae pugnam Messique Cicirri* skizzirt hätte; hieraus lernt man gelegentlich die (mitten unter *ἰθύφαλλοι* und *θαυματουργοὶ γυναῖκες*) genannte Klasse der *σκληροπαῖκται* Ath. IV. p. 129. D. verstehen, der koboldartigen Possenmacher. Hiezu macht Jahn p. 91. die triftige Bemerkung: *proprium poesi Italicae, in omni genere carminum, quamvis intemperatae licentiae et obscenis turpissimisque dictis repleta essent, admixtas esse admonitiones et sententias ad vitam moresque utiles.* Dem entspricht die Zweitheilung der *μῖμοι* bei Plut. *Qu. Symp.* VII, 8, 4. *ὧν τοὺς μὲν ὑποθέσεις, τοὺς δὲ παίγνια καλοῦσιν*, jene bis zu Formen des Dramas entwickelt, diese von Gemeinheit des Pöbels erfüllt. Ihnen analog standen auf einer höheren Stufe *ἱλαρῳδοὶ* und *μαγῳδοί*, aus Aristokles genau beschrieben von Ath. XIV. p. 621. mit dem Zusatz: *φησὶ δὲ ὁ Ἀριστόξενος τὴν μὲν ἱλαρῳδίαν σεμνὴν οὖσαν παρὰ τὴν τραγῳδίαν εἶναι, τὴν δὲ μαγῳδίαν παρὰ τὴν κωμῳδίαν. πολλάκις δὲ οἱ μαγῳδοὶ καὶ κωμικὰς ὑπο-*
915 *θέσεις λαβόντες ὑπεκρίθησαν κατὰ τὴν ἰδίαν ἀγωγὴν καὶ διάθεσιν.* Letzteres geht auf freie Bearbeitung komischer Süjets, jenes auf Parodie (*παρὰ* Ath. p. 19. D.) oder Travestie. Diese Künste finden ihren Abschlufs in den *φλύακες*, der Italischen Form der Dikelisten (*οἱ δὲ φλύακας, ὡς Ἰταλοί* Ath. p. 621. F.), die wie sich an Sotades zeigt den Kinaeden nahe verwandt sind, übrigens ihrem Wesen nach (mit Hesychius zu reden) *μέθυσοι, γε-*

λοιασταί. Die schärfste Definition derselben liegt in den Worten des Steph. v. *Τάρας* (aus ihm Eust. *in Dionys.* p. 164.): *ἀνεγράφη καὶ Ῥίνθων Ταραντῖνος, φλύαξ τὰ τραγικὰ μεταρρυθμίζων εἰς τὸ γελοῖον.* Auch heifst Rhinthon bei Suidas der Stifter der Hilarotragödie, und Grysar p. 52. sq. irrt, wenn er abweichend von dieser Bestimmung zweierlei Klassen der Phlyaken annimmt. Eine dialektische Form kennt Schol. Nicand. *Alex.* 214. *καὶ οἱ Ἰταλιῶται τοὺς φλυακογραφοῦντας φλυζογράφους ἐκάλουν.* Wie es scheint gaben diese Dichter ihre Person preis und schämten sich nicht als Schwätzer zu gelten, wenn sie nur für ihre poetischen Gedanken eine Form der Oeffentlichkeit gewannen. Vgl. noch Valesius *in Ammian.* XXIII, 5, 3. Man nimmt endlich an dafs mehrere drastische, durch ihre Nacktheit hervorstechende Scenen auf Vasenbildern, dergleichen Wieseler Theatergeb. und Denkm. des Bühnenwesens auf Taf. 9. zusammenstellt, in dieselbe Kunst der Phlyaken gehörten. Der Phallus spielt dort beim Kostüm eine Rolle, doch scheint er ein Zubehör typischer Art gewesen zu sein.

7. In der Litteratur sind nur wenige Darstellungen dieser Italiotischen Komik zu Bestand gekommen, vor anderen aber die Phlyakographie oder *Ῥινθωνική*. Ein ungefähres Bild derselben gibt des Plautus Amphitruo, wenn auch der zerrende vergröberte Vortrag vom Römischen Dichter herrühren mag; drollige Scenen lieferten den Vasengemälden einen beliebten Stoff; ein dauerhafteres Andenken aber hat ihr das Römische Lustspiel gewährt, denn sie lebt in der Nomenklatur dieser Dichtung, in den dortigen Histrionen und Charakterrollen (*cinaedus*, *sannio*, *morio*, *scurra*, *maccus*, *pappus*), welche nicht minder auf Italiotischen Ursprung und einen verwandten Gebrauch in der Rhinthonica weisen als die Redeform, worin genug Spuren vom burlesken Griechischen Idiom durchschimmern. Sonst schien sie nur die Grammatiker zu beschäftigen, welche daraus Italische Glossen und andere Denkwürdigkeiten der Sprache anmerken. Ihre Trümmer sind daher gering, und wir besitzen ein nur kleines Verzeichnifs dieser persönlich unbekannten Phlyakographen oder Paroden, vollends aber bleibt uns unklar ob die hier genannten Dichter Rhinthon, Blaesus, Skiras und Sopater mit einander zusammenhingen und auf welcher Stufe die künstlerische Technik derselben stand. Ihr Haupt war ohne Zweifel Rhinthon aus Tarent, in den Zei-

ten des ersten Ptolemaeers, Verfasser von 38 tragisch-komischen Dramen. Stoffe gaben ihm die Mythen oder vielmehr
916 die Attischen Tragiker, und wir sehen die Titel ihrer Dramen hier wiederkehren; die Art seiner Behandlung und den Ton kennen wir nicht. Wenn man indessen Einzelheiten aus dem Dialekt, den er gebraucht, und die noch zahlreicheren Ausdrücke des bürgerlichen Lebens erwägt, daneben aber den Vortrag des Sopater hält, welcher prächtig und feierlich auf tragischen Stelzen schreitet — und dieser besafs eine Meisterschaft in der kunstreichen Parodie der Tragiker —: so läfst sich vermuthen dafs von beiden Phlyaken die Geschichten und Formen der parodirten Tragödie zum Rahmen, Scenen und Konversation des gewöhnlichen Lebens aber zu Einschlagfäden genommen wurden, und dafs in diesem bunten, aus dem Kontrast ernster und lächerlicher Elemente gewirkten Spiel der Phantasie die Stärke der Hilarodie lag. Gegenwärtig ist kein sicheres Urtheil über ihr Talent möglich, aber Witz und gute Laune kann man oft an ihren Fragmenten bewundern.

7. Eine Hauptstelle Io. Lydus *de magistr.* I, 41. *Ῥίνθωνα καὶ Ἀσκήραν καὶ Βλέσον καὶ τοὺς ἄλλους τῶν Πυθαγόρων* (*Ῥ. καὶ Σκίραν καὶ Βλαῖσον καὶ τοὺς ἄλλους τῶν φλυακογράφων* wahrscheinliche Emend.) *ἴσμεν οὐ μικρῶν διδαγμάτων ἐπὶ τῆς μεγάλης Ἑλλάδος γενέσθαι καθηγητάς, καὶ διαφερόντως τὸν Ῥίνθωνα, ὃς ἐξαμέτροις ἔγραψε πρῶτος κωμῳδίαν*: und ihr Nachfolger meint er sei Lucilius in der Satire geworden. Ueber diese Notiz, worin die hexametrische Komödie nur des Lydus Erfindung sein kann, haben namentlich gehandelt Reuvens *Collect.* p. 77. sq. Osann *Anal. crit.* p. 74. sq. Lange Schriften u. Reden p. 99. Derselbe Lydus führt kurz vorher I, 40. unter den Abtheilungen der Römischen Komödie auf, *Ῥινθωνικὴ ἢ ἐξωτική*: an diesem sonderbaren Ausdruck ist schwerlich zu ändern.

Diodorus war Sammler von *γλῶσσαι Ἰταλικαί*, die Hesychius (Hemst. in v. *Ἰαροχρείαν*), Pollux und Athenaeus benutzten: Ath. XI. p. 479. A. 487. C. Valck. *in Adoniaz.* p. 293. sq. Einflufs der Italioten auf die scenische Terminologie und Wortbildung der Römer: Hauptstücke im Grundr. d. R. L. Anm. 114. 328. Begriffe des Mythos und der feineren Kultur wie *Cocles Κύκλωψ*, *ergastulum*, *paenula φαινόλης*, *turunda τυροῦντα*, *placenta πλακοῦντα*, *buttis βυτίνη*, stammen am glaublichsten aus jener Quelle; am gewissesten aber die Namen der meisten Chara-

ktermasken, und aus den unversehrten Wörtern *cinaedus*, *morio*, *sannio*, *maccus* und ähnlichen Bezeichnungen des parodischen Schauspielers dürfen wir die sonst nicht überlieferte Thatsache folgern, dafs auch die Italioten sich der Charakterrollen oder typischen Personen gern bedienten, entweder für ein Fastnachtspiel oder in einer gebildeten Poesie, deren Ernst in plebejische Darsteller und Scenen sich zu hüllen liebte.

Rhinthon: Cuperi *Obss.* I, 10. Toup in Suid. II. p. 138. Osann 917
p. 70. sq. Lorentz p. 26. ff. Hauptstelle Suidas: *Ῥ. Ταραντῖνος, κωμικός, ἀρχηγὸς τῆς καλουμένης Ἱλαροτραγῳδίας, ὅ ἐστι φλυακογραφία. υἱὸς δὲ ἦν κεραμέως, καὶ γέγονεν ἐπὶ τοῦ πρώτου Πτολεμαίου. δράματα δὲ αὐτοῦ κωμικὰ τραγικὰ λή.* Dazu Steph. Byz. v. *Τάρας: καὶ Ῥίνθων Ταραντῖνος, φλύαξ, τὰ τραγικὰ μεταρρυθμίζων ἐς τὸ γελοῖον· φέρονται δ' αὐτοῦ δράματα τριάκοντα ὀκτώ.* Auf ihn das naive Epigramm der Nossis *A. Pal.* VII, 414. wo der Schlufs: *Ῥίνθων εἴμ' ὁ Συρακόσιος, Μουσάων ὀλίγη τις ἀηδονίς· ἀλλὰ φλυάκων ἐκ τραγικῶν ἴδιον κισσὸν ἐδρεψάμεθα.* Ob man ihn deshalb für einen Syrakusaner, der in Tarent eingebürgert war, zu halten habe steht dahin. Niemand kennt einen anderen als den Tarentiner, auch bei Hesychius v. *Ἄσεκτος* geht der Schlufs *παρὰ Ῥίνθωνι Ταραντίνῳ φιλοσόφῳ* wol auf *φλυακογράφῳ* hinaus. Der Name bei Varro *R. R.* III, 3. hat entweder gar keinen Bezug auf den Dichter oder ist verdorben. Titel werden citirt: *Ἀμφιτρύων*, wie man ehemals glaubte Vorbild des Plautus (Osann in Welck. Rh. Mus. II. 305. ff., nach Ladewig war Archippus seine Quelle), benutzt für drollige Vasenbilder (Grysar p. 47. ff.), *Ἡρακλῆς, δοῦλος Μελέαγρος* (oder wol *Δουλομελέαγρος*), zwei Iphigenien, *Ὀρέστης* und *Τήλεφος*. Der regelmäfsige Vers war der Trimeter, niemals der Hexameter; aus Scherz liefs er gelegentlich im Choliambus Hephaest. p. 9. (oben II. 1. p. 469.) sprechen. Nur in einzelen Glossen (Lorentz p. 30.) und Formen wird sein Dialekt als Tarentinisch bezeichnet, Apollon. *de Pron.* p. 364. C. *ἡ ἐμίνη συνήθης Ταραντίνοις, ἡ δὲ χρῆσις παρὰ Ῥίνθωνι*, auch fand Choeroboscus bei ihm den Nominativ *Δίς*. Die meisten Notizen bei Hesychius u. a. treffen seinen Sprachschatz, der am schärfsten die Volksklassen zeichnet und durch parodische Verkehrung der Klassiker anziehen mufste. Einmal citirt einen seiner praktischen Aussprüche Cic. *ad Att.* I, 20. Fragmente sind selten. Noch seltner werden Blaesus und Skiras genannt.

Blaesus ein Kampaner aus Capreae: Lydus und Steph. v. *Καπρίη, ἐντεῦθεν ἦν Βλαῖσος σπουδογελοίων ποιητής, Καπριάτης.* Athenaeus citirt *ἐν Μεσοτρίβᾳ* und *ἐν Σατούρνῳ*. Als Mitglied der Dorischen Komödie erscheint er in der dortigen Zusammenstellung III. p. 111. C.

Skiras, bei Stobaeus mit der Nebenform Σκληρίας: Meineke *Exerc. in Ath.* I. p. 30. Ath. IX. p. 402. B. führt zwei seiner Trimeter an, die den Euripides parodiren, καὶ Σκίρας, εἷς δ' ἐστὶν οὗτος τῆς Ἰταλικῆς καλουμένης κωμῳδίας ποιητής, γένος Ταραντῖνος, ἐν Μελεάγρῳ. Doch läfst sich fragen ob die ernsten Sprüche bei Stob. *S.* 2, 9. 18, 2. unter dem Namen Σκληρίας, der am meisten bei *S.* 103, 9. auffällt, zu jenem Paroden passen.

Sopater vorzugsweise von Athenaeus genannt, dem er bald ὁ παρῳδὸς bald ὁ φλυακογράφος heifst (Grysar p. 56.), zweimal sogar ὁ Πάφιος (wol ein Spottname wie Hegemon ihn führte,
918 der IV. p. 158. D. verständlicher lautet, καὶ Σώπατρος ὁ φάκιος παρῳδός), macht in seinen zwar nicht langen aber mannichfaltigen Bruchstücken den Eindruck eines feinen Stilisten, welcher die Manier des erhabenen Tons in stattlichen Trimetern zu parodiren weifs. Das längste derselben IV. p. 160. E. wo die Stoiker verspottet werden, vergl. p. 175. C. VI. p. 230. E. Titel Βακχίδος μνηστῆρες oder Β. γάμος (auch kurz Βακχίς), Εὐβουλοθεόμβροτος, Ἱππόλυτος, Κνιδία, Μυστακοῦ θητίον, Νεκυία (parodische Fassung von Abenteuern der Odyssee), Ὀρέστης, Πύλαι, Σίλφαι, Φακῆ, Φυσιολόγος. Falsch ist gefolgert Γαλάται, verdächtig Μύσται.

c. Künstliche Fortsetzungen der Dorischen Komik.

8. In der Dorischen Komödie herrschten mehr als anderwärts zwei Elemente, die weiterhin aus ihr sich ablösten und in eigenthümlichen Formen nicht ohne Gewandheit ausbildeten, die **Parodie** und die **ethologische Poesie** oder die treue Zeichnung des Lebens, namentlich in seinen unteren Schichten und kernigen Charakteren. Beide hatten im Burlesken ihre gemeinsame Wurzel. Die Darstellung der Lebens- und Sittenbilder blieb aber beschränkt und gelang nur einigen wenigen, welche das Talent des Beobachters, zugleich eine scharfe Zeichnung und sorgfältige Technik besafsen; die Parodie dagegen verband sich überall mit dem Trieb, im menschlichen Wirken und Dichten den Gegensatz oder die lächerlichen Seiten aufzusuchen und Spott und harmlose Kritik neben Ernst und Erhabenheit zu stellen. Sie fand daher Gunst und Neigung bei den verschiedensten Hellenen, und hat keine geringe Zahl von Spielarten und Travestien erzeugt. Eine gemeinschaftliche Form gab ihnen al-

len der Vers und Vortrag des Epos, und je bekannter epi-
sche Phrasen und Rhythmen waren, je schärfer ihr Pathos
vom Herkommen in Leben und Poesie abwich, um so leich-
ter und lustiger bewegte man sich in diesem prächtigen
Rüstzeug; vielleicht wurde kein Kontrast lebhafter empfun-
den als der Gegensatz zwischen der alterthümlichsten Gat-
tung und der jüngeren, von Naivetät entfernten Kultur. Noch
greller und fühlbarer aber war der Abstand der Spätzeit
vom Alterthum, als die klassische Litteratur zum Abschlufs
kam; die Blütezeit der Paroden, jener fähigen Köpfe welche
durch Witz, Geistesgegenwart und glückliches Gedächtnifs
überraschten, fiel hauptsächlich in das nächste Jahrhundert
nach Alexander dem Grofsen. Denn die früheren Vorspiele
des parodischen Tons sind, abgesehen vom Homeridischen
Gedicht Margites und von dem weit späteren Froschmäusler
(Th. II. 1. p. 177.), der ältesten Travestie, ein Ausdruck für
persönliche Polemik gewesen: so der älteste Versuch in her-
ber Satire, defsen die Nation sich erinnerte, der des Hip-
ponax (II. 1. p. 473.) und die Sillen des Xenophanes.
Erst bei den Attikern kam die parodische Poesie in Schwung,
zunächst durch die Komiker, welche jedes Uebermafs in der
höheren, besonders tragischen Rede einer Kritik unterwarfen
und an der Anspielung (§. 122, 2.) ein wirksames Mittel der
Komik besafsen. Mit der Parodie als einem unentbehrlichen
und künstlerischen Element des scherzhaften Gedichts wurde
die Lust angeregt, auch Themen aus dem praktischen Le-
ben und der Gesellschaft in das prächtige Gewand der edlen
Dichtung, in Hexameter und allbekannte Homerische For-
meln, die vom gewöhnlichen Ausdruck empfindlich abstachen
(Anm. zu §. 93, 6.), zu kleiden; man gewöhnte sich an die-
ses Widerspiel zwischen Objekt und Form, zwischen ironi- 919
scher Stimmung und feierlichem Ernst, und übertrug es rein
um geistiger Ergetzung willen auf Praxis und Wissenschaft. In
Athen gefiel am meisten Hegemon von Thasus: er hatte den
günstigen Zeitpunkt wahrgenommen, als durch die Meisterschaft
der alten Komödie allgemein der Sinn für launigen Scherz und
die kecksten Einfälle der Subjektivität geschärft war. So wagte
dieser seinen eigenen Lebenslauf zu parodiren, er gab sogar

den ersten Vortrag über Gastronomie in parodischem Ton, und gewann durch geschickte Handhabung der epischen Phraseologie den glücklichsten Erfolg. Ueberhaupt fand damals die scherzhafte Darstellung vom guten Geschmack einen besonderen Anklang, wie man aus den auf einander gefolgten Bildern der Griechischen Küche von Philoxenus (Th. II. 1. p. 670.) und dem Komiker Plato im Phaon sieht. An Kunst und feinem Witz übertraf aber seine Vorgänger Archestratus aus Gela, der letzte Meister dieser Spielart im klassischen Zeitalter. Er schrieb einen gastronomischen Kursus in Hexametern (*Ἡδυπάθεια*), den Ennius in ein ernstes Lehrgedicht umsetzte. Die zahlreichen Bruchstücke bezeugen den vollkommenen Weltmann und ergetzen nicht blofs durch Gelassenheit, behaglichen Ton und sicheren Blick in Wissenschaft und Praxis, sondern auch durch den Schliff der epischen Form, die er als Sprache der Konversation gar anmuthig beherrscht. Die Wirkung dieser heiteren Lebensweisheit liegt darin dafs der Dichter grofses und kleines mit dem immer gleichen Anschein des Ernstes auffafst, und aus den Kontrasten zwischen der pathetischen Form und dem Materialismus des Stoffs unwillkürlich ein geistreiches Spiel sich entwickelt. Das Gegenstück lieferte Krates der Cyniker, dessen *Παίγνια* gerade den Naturalismus und das Leben in geistiger Genügsamkeit etwas derb empfahlen; die Formel Homers und anderer Dichter wurde von ihm in geschickter Parodie benutzt, um die Würde seines neuen Kults zu heben. Auf derselben Bahn, wiewohl nicht in gleicher Ueberlegenheit gingen viele witzige Paroden weiter, deren mehrere schon den Höfen der Könige sich zuwandten: unter ihnen Matron oder Matreas in Alexanders Zeit. Die Paroden pflegten in ihren Dichtungen, nach Hegemons Vorgang, selber die Hauptrolle zu spielen, und ihr Werk war eins mit der Person; um so leichter begreift man dafs das Interesse daran bald verflog und nur wenige Stücke dieser sonst anmuthigen Litteratur ihre Schöpfer überdauerten. Einen ganz anderen Charakter verräth der originalste und tiefste der parodischen Dichter, der Skeptiker Timon aus Phlius, um Ol. 125. (280. a. C.) Er starb 90 Jahre alt in Athen, nach-

dem er an verschiedenen Orten gelehrt und auch in der Nähe fürstlicher Personen gelebt hatte. Mancher Zug deutet auf einen Mann von herber, fast cynischer Denkart, aber nicht ohne vielseitige Bildung, seine schriftstellerische Thätigkeit verbreitete sich über viele Gebiete, sein berühmtestes in parodirenden Hexametern abgefafstes Werk, die drei Bücher der *Σίλλοι*, welches auch Kommentatoren fand, bezeugt nicht nur gründliche Kenntnifs der philosophischen Schulen und einen starken Widerwillen gegen ihren Dogmatismus, sondern auch einen hohen Grad scharfer Beobachtung. Sein Urtheil trifft mancherlei Schwächen der Denker, ist aber bit- 920
ter und nicht frei vom Beischmack der Menschenverachtung; doch verleiht die treffende Wortbildung diesen herben, aber ernst gemeinten Aussprüchen einige Grazie. Mit gröfserer Derbheit führte sein Zeitgenosse Sotades aus Maronea die Phlyakographie auf dem Felde der längst bekannten Ionischen oder kinaedischen Poesie fort; man hört dafs auch Alexander der Aetolier mit solcher sich befafste. Sotades erinnert an Rhinthon in der Wahl mythologischer Themen, seine Tendenz war aber weniger harmlos und mehr auf sinnliche Sittenzeichnung, mit Einmischung vieler Sentenzen nach Art der Biologen gerichtet; die Schärfe seiner Kritik machte dafs er beim König Philadelphus anstiefs und das Leben verlor. Im Ionischen Dialekt und mit häufiger Anwendung der *ionici a maiore*, deren hartem Rhythmus wir den Stachel eines verbissenen Gemüths anmerken, behandelt er die Spielart der Kinaedologie. Sie athmet den Geist der choliambischen Poesie und streift im Vortrag häufig an Prosa. Alle diese wie es scheint kurz vor und nach Alexander dem Grofsen wetteifernden Ergüsse der parodischen, gut oder übel gelaunten Stimmung müssen bald ihr Interesse verloren haben, da mehrere Jahrhunderte hindurch kein namhafter Parode genannt wird. Ueberdies hatte die Parodie weder festen Boden noch einen bleibenden sittlichen Beruf, nicht einmal ein ernster Gedanke stand hinter ihren geistreichen Scherzen: ihr Reiz lag nur im genialen Spiel mit den Formen und Mitteln der Poesie. Unsere Nachrichten schliefsen mit Philistion aus Nikaea, der unter Kaiser Tiberius bio-

logische Komödien und verwandte Scherze nicht ohne Ruf dichtete; sein Nachlafs ruht jetzt wesentlich in einer Sammlung moralischer Sprüche, deren Ursprung unklar ist.

8. Vorarbeiten zur parodischen Litteratur: Moser über die parodische Poesie der Griechen, in d. Studien v. Daub u. Creuzer Bd. 6. Dess. *Parodiarum Graecarum exempla*, Ulm 1819. Eckstein im Artikel der Hallischen Encyklop. A. Weland *de praecipuis parodiarum scriptt. ap. Gr. Gott.* 1833. 8. Zwei jugendliche Versuche, die Münsterer Diss. von Peltzer *de parodica Gr. poesi et de Hipponactis, Hegemonis, Matronis fragm.* 1855. und Paessens *de Matronis parodiarum reliquiis ib.* 1856. Die Note von Preller *Polemo* p. 76. ff. und gelegentlich Ulrici II. 322—25. Einen Anfang für Sammlung der Paroden machte H. Stephanus bei seiner Ausgabe von *Homeri et Hesiodi certamen* 1573. Die Dissertationen über Sillen sind hauptsächlich Fragmentsammlungen für Timon oder Schriften über ihn. Hauptstelle Ath. XV. p. 698. sq. zu verbinden mit den neckischen Stellen der alten Komiker, namentlich den hexametrischen Reden in epischer Phraseologie, die durch Orakelsänger dort vorgetragen werden: so mehrmals Aristophanes, bei dem noch die Schlufspartie der Pax in Betracht kommt. Es war aber ein verfehlter Gedanke, die Parodie als Skepsis in der Poesie zu definiren. Im Gegentheil war sie stets positiv, aber zwitterhaft vereinte sie Form und Objekt, da sie mit einem Doppelgesicht aus dem Alterthum in die Neuzeit schaute. Ihren rein poetischen Gebrauch fand man nur in der Komödie. Daran grenzt die nicht häufige Verwendung von Versen bei den Rednern, wie Demosthenes sie F. L. p. 417. (wovon Hermogenes *π. μεθ. δεινότ.* 30.) mit einigen zweckdienlichen ironischen Abänderungen macht. Quintilian VI, 3, 96. sq. bemerkt dafs eine solche *παρῳδία* viel zur rednerischen *urbanitas* beitrage. Sonst mufs die Parodie für ein geistiges Spiel gelten, dem das Objekt gleich indifferent war als die Mittel der Form, weil damals die Poesie schon hinten in weiter Ferne lag. Hier ist auch der einzige Platz, auf dem man eine Griechische Satire suchen kann, das heifst, eine Polemik ebensowohl wider Personen als gegen Thorheiten und lächerliche Schattenseiten der menschlichen Natur. Allein dafs dieser Trieb zur persönlichen Satire wenig in der Nation haftete, zeigen die leeren Räume nach Archilochus und Hipponax, also nach den ersten und namhaften Verfassern der auf persönlichen Konflikt gerichteten Iamben. Xenophanes aber schrieb keine eigens benannte Sillen, denn die Worte Strab. XIV. p. 643. *Ξενοφάνης ὁ φυσικὸς ὁ τοὺς σίλλους ποιή-*
921 *σας διὰ ποιημάτων*, fafst man richtiger vom scharfen Geist der

Kritik, welcher die Gedichte des Philosophen bezeichnete. Ferner waren Versuche, die persönlichen Antipathien mit moralischer Färbung zu generalisiren, wie bei Simonides *περὶ γυναικῶν*, vereinzelt; das Richteramt und den unversöhnlichen Kampf (*τὸ φθαρτικὸν*) mufste die Komödie ihrem Wesen nach ablehnen, und an der einzigen bekannten Ausnahme, den ohne jeden Anschein der Illusion mit tragischer Katastrophe schliefsenden *Nubes*, fand das Attische Publikum keinen Geschmack. Offenbar mochten die Hellenen aus der Satire kein Thema ziehen, sondern sie verarbeiteten ein satirisches Motiv mit Objektivität in künstlerischer Form. Am wenigsten waren sie geneigt ein lehrhaftes Element wie die Römer mit der dichterischen Polemik zu verbinden. Die alte Komödie war häufig genug von satirischer Stimmung erfüllt; aber dieser Ton verlor sich in einer höheren poetischen Idee. Um nur Satire zu sein, hätte sie ihr Zeitalter aufgeben und dasselbe mit ironischer Selbstgenügsamkeit oder mit strafender Geifsel vernichten müssen. Wie richtig nun sonst die Bemerkung von C. L. Roth (in der durchdachten kleinen Schrift *de Satirae natura, Norib.* 1843.) sein mag, dafs von den Griechen zum Lucilius ihrem eifrigen Leser ein unmittelbarer Uebergang war, wie fein er immer für beide Nationen die satirischen und idyllischen Elemente nachweist: in der Hauptsache, wenn man am künstlerischen Standpunkt festhält, bleibt doch das Wort Quintilians stehen, *Satira quidem tota nostra est.* Vergl. Grundr. d. Röm. Litt. Anm. 465.

Hegemon von Thasos, ein armer lustiger Gesell, mit dem Beinamen *Φακῆ*, ὁ *τὰς παρῳδίας γράψας* (Stellen bei Küst. in Suid. v. *Ἡγήμων*): besonders Ath. IX. p. 406. sq., woraus die Geschicklichkeit des Mannes in der komischen Aktion und seine zauberhafte Gewalt über das Attische Publikum erhellen, und XV. p. 699. A. Hegemon eröffnet den Reigen aller burlesken Epen bis in die Iobsiaden der Neuzeit herab. Mit der *Γιγαντομαχία* machte er das meiste Glück, auch in der Komödie hatte er sich versucht (Meineke I. 214. sq.), aber näheres fehlt. Als Flickphrase gebrauchte er, wenn er gerade stockte, *καὶ τὸ Πέρδικος σκέλος*, Meineke *Exerc. in Ath.* I. p. 2.

Archestratus aus Gela: Beiträge zur Charakteristik und Fragmentsammlung Schneider im Exkurs Aristot. *H. A.* I. p. LIII —LXXV. Meineke *in Ath.* I. p. 23. sq. II. p. 43. Sammlung in den Didotschen *Poetae bucol. et didact.* P. II. Revision von W. Ribbeck im Rhein. Mus. N. F. XI. 200. ff. Er gehört unter die vielen gefeierten Theoretiker aus Sicilien und Unteritalien über höhere Kochkunst und feinen Lebensgenufs, die namentlich unter den Titeln *Ὀψοποιΐα*, *Ὀψαρτυτικός* und ähnl. (Ath. XII.

p. 516. C.), man weifs nicht in welcher Form, ihre Weisheit vortrugen. Archestratus dichtete kurz vor Aristoteles (Meineke ging bis auf Ol. 118. herab) seine *Ἡδυπάθεια* (denn nur dieser Titel ist unter den vielen Ueberschriften *Γαστρολογία* u. s. w. bei Ath. I. p. 4. E. glaubhaft), und wurde von Ennius in der gleichnamigen Schrift benutzt. Sein für Ichthyologie und Diät der Alten wichtiges Gedicht gab sich als gastronomische Reise um die Welt (Ath. III. p. 116. f. VII. p. 278.) und enthielt eine kulinarische, nach Materien organisirte Geographie; es fesselt durch den schalkhaften Ton des gewiegten Weltmannes (artige Belege fr. 2, 11. 6. 21.) und nutzt seine Hülle vortrefflich, um den trocknen naturwissenschaftlichen Stoff in ein launiges Spiel mit Form und Objekt zu ziehen und fast vergessen zu machen.
922 Nur ein so platter Sammler wie Athenaeus, sein fleifsigster Leser, darf ihn als einen für Gourmandise schwärmenden Meister nehmen, der nur für Essen und Trinken ein Auge hat, und es fehlt viel dafs auf ihn der Ausdruck pafste, *Ἀρχέστρατος ὁ τὸν αὐτὸν Σαρδαναπάλῳ ζήσας βίον*. In der Form scherzt er mit dem epischen Hausrat und Verse, wenn er ihn auch kunstgerecht behandelt, und läfst in so vielen drolligen, durch komische Wortbildnerei gefärbten Wendungen den leichten Ton der Konversation merken. Dieser ist um so mehr am Platz, als er zu Freunden spricht und ihnen die reifste Frucht seiner Forschungen vorlegt. Er hat manchen Vorgänger benutzt oder widerlegt; unter anderem treffen wir mehreres aus Philoxenus oder dem Phaon Platos an, doch eifert er gegen die falsche Kunst der Syrakusaner und Italioten VII. p. 311. Dafs er selber Autorität im Fach des guten Geschmacks wurde, zeigt unmittelbar die komische Kritik bei Ath. IX. p. 405. v. 24. und mittelbar ein Wort des Clearchus ib. X. p. 457. E. Schade dafs dieser graziöse Nachlafs durch Verderbnifs des Textes und Schwierigkeiten des Stoffs so häufig ungeniefsbar werden mufs.

Matron (Matreas im Verzeichnifs bei Ath. I. p. 5. A. *Ὅτι δείπνων ἀναγραφὰς πεποίηνται ἄλλοι τε καὶ Τιμαχίδας ὁ Ῥόδιος δι' ἐπῶν ἐν ἕνδεκα βιβλίοις ἢ καὶ πλείοσι καὶ Νουμήνιος Ἡρακλεώτης . . . καὶ Ματρέας ὁ Πιταναῖος ὁ παρῳδός κτλ.*) aus Pitana, um Alexanders Zeit: Meineke *in Ath.* I. p. 13. sqq. Das lange Bruchstück von 122 Versen welches Ath. IV. p. 134—37. mit Rücksicht auf seine Seltenheit uns bewahrt hat, bewundert man wegen der guten Laune und witzigen Anwendung der Homerischen Phraseologie, nicht minder gefallen uns die kleinen Fragmente *ib.* II. p. 64. C. XV. p. 697. F. Er verstand es vor vielen durch überraschende Wendungen ein aus den Kontrasten entspringendes lächerliches Pathos zu gewinnen: wie wenn er die Thorheiten eines ebenso geistlosen als üppigen Atti-

schen Gastgebots ausmalt. Von Matron handeln die schon genannten Münsterer Dissertationen in der hergebrachten Weise. Ehemals stand sein Name in einer ihm fremden Charakteristik Ath. VIII. p. 342. Letzterer gedenkt eines in Philipps Zeit berühmten Paroden Euboeus (*Εὔβοιος ὁ Πάριος — καὶ σώζεται αὐτοῦ τῶν παρῳδιῶν βιβλία τέσσαρα* Ath. XV. p. 698.), dem Alexander Aetolus (Meineke *Anal. Alex.* p. 230.) noch den Syrakusaner Boeotus, aus der Klasse der Phlyaken, vorzog. Ferner erinnert an Archestratus der zweimal von Athenaeus genannte Hipparchus, Verfasser einer *Αἰγυπτία Ἰλιάς*.

Timon der Phliasier: Artikel bei Diog. IX. c. 12. Fragmente in H. Stephani *Poesis philosoph.* 1573. p. 60. sqq. Langheinrich *de Timone, L.* 1720—23. 3 Progr. Brunck in *Analect.* II. Woelke *de Graecorum Sillis, Varsav.* 1820. Paul *de Sillis Graec. Berol.* 1821. Nachweise bei Clinton *F. H.* III. p. 495. sq. Hauptquellen waren die Lebensbeschreibung des Antigonus Carystius und des Apollonides von Nikaea *εἰς τοὺς σίλλους ὑπομνήματα* unter Tiberius. Er hatte viel poetisches (darunter *σίλλους* und *κιναίδους*) geschrieben und von seinen Tragödien manches an Alexandriner (oben p. 70.) mitgetheilt, deren Buchmacherei und diplomatischer Kritik (Diog. IX, 113.) er herzlich gram war, Th. I. p. 443. Sein namhaftestes Gedicht *Σίλλοι* 3 B. war gleichsam als Nekyomantie der Dogmatiker in einer Nachbildung der Nekyia (Meineke *in Ath.* I. p. 6. sq.) gehalten, und zwar gab er den zwei letzten Büchern die Form eines Dialogs mit Xenophanes, welchen er als einen Vorläufer des skeptischen Prinzips ehrenvoll behandelt, Hauptstelle bei Sextus *Pyrrh.* I, 224. In der Benutzung Homers erinnert manches an Krates (z. B. beim guten Einfall auf Stilpon Diog. II, 118.), aber der Cyniker war bei seiner Verachtung der Welt viel harmloser: Fragm. Bergk Lyr. p. 522. ff. Eine verwandte Schrift hiefs *Ἀρκεσιλάου περίδειπνον*, worauf Ath. IX. p. 406. E. anspielt. In seinen Ausfällen war vieles beifsend, selbst bis zur schneidenden Satire (vorzüglich im langen Fragment bei Sextus XI, 172.) getrieben, weniges aber wie das auf Empedokles VIII, 67. gesagte scharfsinnig; Verehrung sprach er am meisten gegen seinen Lehrer Pyrrhon aus, auch in den elegisch geschriebenen *Ἰνδαλμοί*, Diog. IX, 65. Sext. *adv. Math.* I, 305. deren letzterer aus jenem Gedicht XI, 1. 20. zwei interessante Stücke gibt. In Witzelei verfiel ein Mann von so bitterem Temperament selten, wie bei Ath. VII. p. 281. E. *Ἡνίκ' ἐχρῆν δύνειν, νῦν ἄρχεται ἠδύνεσθαι.* Für die Form des Vortrags schwebten ihm mancherlei poetische Reminiscenzen vor (die von Mullach *Quaest. Empedocl.* II. p. 30. angeführten Dichterstellen liegen freilich etwas fern), am meisten aber treten die Homerischen heraus. Wir dürfen nicht

zweifeln dafs es ihm mit dieser säuerlichen Poesie voller Ernst
923 war; um so mehr als er noch in den prosaischen Werken *Πύθων* und *Περὶ αἰσθήσεων* (wo es unter anderem hiefs, τὸ μὲν ὅτι φαίνεται ὁμολογῶ Diog. IX, 105.) die Sätze des Skepticismus begründete. Wenigstens hat er einigen Lärm gemacht und zur Ergetzlichkeit von Lesern wie Athenaeus den Frieden gestört; man weifs nicht ob Sextus, wiewohl er ihn oftmals gebraucht, für den Skepticismus viel aus ihm lernen konnte.

Alexander der Aetolier, neben oder nach Sotades flüchtig von Suid. v. Σωτάδης (oder Φλύακες), Strabo XIV. p. 648. und Ath. XIV. p. 620. E. als Verfasser einer üppigen Kinaedenpoesie genannt, hat weiter keine Spur zurückgelassen. Desto bekannter Sotädes von Maronea, der vom homonymen Dichter der mittleren Komödie, Verfasser der Ἐγκλειόμεναι und des Παραλυτρούμενος (Meineke *Com.* I. 426.) sorgfältig zu unterscheiden ist. Ueber ihn vieles Capellmann *Alex. Aet.* p. 25. ff., das beste in den dortigen Kollektaneen über Phlyakographie. Suidas in einem verunstalteten Artikel: ἔγραψε Φλύακας, ἤτοι Κιναίδους, διαλέκτῳ Ἰωνικῇ· καὶ γὰρ Ἰωνικοὶ λόγοι ἐκαλοῦντο οὗτοι. ἐχρήσατο δὲ τῷ εἴδει τούτῳ καὶ Ἀλέξανδρος ὁ Αἰτωλὸς καὶ Πύρρος ὁ Μιλήσιος καὶ Θεοδώρας καὶ Τιμοχαρίδας καὶ Ξέναρχος. εἰσὶ δὲ αὐτοῦ εἴδη πλεῖστα, οἷον Εἰς ᾅδου κατάβασις· Πρίηπος· Εἰς Βελεστίχην· Ἀμαζών· καὶ ἕτερα. Die vier anderen Mitarbeiter in der Kinaedenpoesie sind nicht näher oder oberflächlich bekannt; Θεοδώρας kann auf den Epigrammendichter Theodoridas gedeutet werden. Aus dem Leben des Sotades, welches sein Sohn und Nachfolger Apollonius und der Pergamener Karystius in Monographien beschrieben hatten, ist allein erheblich die Nachricht von seinem Tode: nachdem er durch viele Schmähungen die Könige, besonders aber den Ptolemaeus Philadelphus durch Sprüche wie, Εἰς οὐχ ὁσίην τρυμαλιὴν τὸ κέντρον ὠθεῖς, erbittert hatte, sei er auf des letzteren Geheifs ins Meer versenkt worden, Ath. XIV. p. 620. sq. Derselbe lehrt noch dafs die Ionische Poesie (τὰ Ἰωνικὰ καλούμενα ποιήματα) älter als der λόγος κιναιδολόγος oder das Sotadische Gedicht war. Der Ausdruck Ath. VII. p. 293. A. Σωτάδης ὁ τῶν Ἰωνικῶν ᾀσμάτων ποιητής ist daher ungenau, nicht falsch, wie die Notiz bei Suidas darthut; aus einem Alten hat wol auch Ausonius geschöpft XIV, 29. σωταδικόν τε κίναιδον, ἰωνικὸν ἀμφοτέρωθεν. Daher *Sotadem cinaedum* Martial. II, 86. Von der Erzählung des Athenaeus weicht etwas ab Ps. Plut. *de puer. educ.* p. 11. A. Ueber die Form seiner Darstellung hat das genaueste Strabo: ἦρξε δὲ Σωτάδης μὲν πρῶτος τοῦ κιναιδολογεῖν, ἔπειτα Ἀλέξανδρος ὁ Αἰτωλός· ἀλλ' οὗτοι μὲν ἐν ψιλῷ λόγῳ, μετὰ μέλους δὲ Λῦσις καὶ ἔτι πρότερος τούτου ὁ Σῖμος. Sotades schrieb

also für die Lesung oder Recitation, während Simus (s. Ath. p. 620. D.) und andere mit musikalischer Begleitung und Künsten der Aktion die kinaedischen Abenteuer darstellten. Denn ein Anflug von Aktion und Melodie begleitete diese Griechischen Gassenlieder (Aristides Quintil. p. 32. *μετὰ δὲ λέξεως μόνης, ἐπὶ τῶν ποιημάτων μετὰ πεπλασμένης ὑποκρίσεως, οἷον τῶν* 924
Σωτάδου καί τινων τοιούτων), schon weil der geknickte lendenlahme Rhythmus einen parodischen Spott tragen und hörfällig machen sollte. Demetr. *de eloc.* 189. *Σύνθεσις δὲ ἀναπαιστικὴ καὶ μάλιστα ἐοικυῖα τοῖς κεκλασμένοις καὶ ἀσέμνοις μέτροις, οἷα μάλιστα τὰ Σωτάδεια, διὰ τὸ μαλακώτερον*: ähnlich Hermog. p. 229. und in flüchtiger Andeutung *commata Sotadeorum* Quintil. I, 8, 6. Das Versmafs stammte von älteren *Ἰωνικοὶ λόγοι* ab (cf. Tricha p. 50.), wir wissen nicht mit welchen Abänderungen; die mythologischen Objekte dagegen (aufser den Titeln bei Suidas kommen im Hephaestion *Ἰλιάς* und *Ἄδωνις* vor) darf man als Eigenthum des Sotades ansehen. Von seiner Oekonomie läfst sich nichts sagen; merkwürdig ist aber die Wendung bei Heph. p. 8. *τίνα τῶν παλαιῶν ἱστοριῶν θέλετ' ἐςακοῦσαι*; Probe der Diktion *ap. Ath.* XIV. p. 616. D. *Ὤδινεν ὄρος, Ζεὺς δ' ἐφοβεῖτο, τὸ δ' ἔτεκεν μῦν.* Die Mehrzahl der Fragmente hat Stobaeus (Herm. *El. D. M.* p. 445—48.) aufbewahrt; aber ihr Ton und Stil ist so platt und durch Moral verwässert, so fühlbar von Derbheit und Schärfe entblöfst (vielleicht nur das Stück bei Stob. *S.* 22, 26. ausgenommen, das mit den Worten beginnt, *Εἰ καὶ βασιλεὺς πέφυκας, ὡς θνητὸς ἄκουσον*), dafs man einen Verdacht nicht abwehren kann. Entschieden zweifelt an ihrer Authentie Meineke *Anal. Alex.* p. 246. Es ist wahrscheinlich dafs die Spruchweisheit des Sotades (denn an solcher hat es selbst einem Kinaedologen nicht fehlen können) das Geschick des Syrus und anderer popularer Dichter erfuhr, dafs sie in Blütenlesen ausgezogen, überarbeitet und zuletzt mit fremdartigem Gut vermischt wurde.

Philistion aus Bithynien, *Νικαεύς*, *Προυσαεύς*, *Σαρδιανός* bezeichnet, war unter Tiberius thätig. *Eusebii Chron.* bei Ol. 196, 3. *Philistio mimographus natione Magnesianus Romae clarus habetur.* Aus dem Artikel von Suidas gehört hieher: *ὃς ἔγραψε κωμῳδίας βιολογικάς. — δράματα δὲ αὐτοῦ Μιμοψηφισταί. οὗτός ἐστιν ὁ γράψας τὸν Φιλόγελων., ἤγουν τὸ βιβλίον τὸ φερόμενον εἰς τὸν κουρέα.* Das letzte Wort ist dunkel und mufs sich auf die Einkleidung bezogen haben; Grysar Der Röm. Mimus p. 70. meinte, *τὸ εἰςφερόμενον εἰς τὸν κουρέα* „der lachlustige Barbier", dies war aber anders auszudrücken. Er besafs einen grofsen Ruf als Dichter und mimischer Spieler, wovon noch die Aeufserungen vieler Späten bis auf Cassiodor herab

(Lindenbr. *in Ammian.* XXX, 4, 21. intpp. Suid. und Jahn *Prolegg. in Pers.* p. 90.) zeugen, besonders der von Scaliger citirte Epiphanius *Haeres.* 33. οὔτε γὰρ τῶν παλαιῶν τραγῳδιοποιῶν τις οὔτε οἱ καθεξῆς μιμηλοὶ τὸν τρόπον, οἱ περὶ Φιλιστίωνα κτλ. Daher darf man bei einem Autor wie Tzetzes schwerlich Anstofs nehmen oder sein Register *Prolegg. in Lycophr.* p. 257. καὶ νέοι, Μένανδρος, Φιλήμων, Φιλιστίων καὶ πλῆθος πολύ mit Meineke *Com.* I. p. 436. antasten. Fragmente fehlen, und es kann nur die Frage entstehen, wieviel ihm von der moralischen Blü-
925 tenlese, die Rutgersius *Varr. Lectt.* p. 356—67. unter dem Titel Μενάνδρου καὶ Φιλιστίωνος σύγκρισις am vollständigsten herausgab, gehören solle. Wenige dieser Verse gibt Stobaeus dem Philemon, letzterem überweist Meineke die ganze Partie des Philistion (cf. Menand. p. VII. sq.), hiedurch gewinnt aber Philemon nichts als flache, matt und unelegant gefafste Sentenzen. Ihr Ton ist aber entschieden der biologische, und es scheint rathsam wenigstens ihren Kern, der mit Stellen des Philemon und anderer versetzt worden, dem Philistion zu überlassen. Vgl. Röm. Litt. Anm. 336.

d. Bukolische Dichtung, εἴδη, εἰδύλλια.

Litteratur des Alterthums, enthalten in Athen. XIV. p. 619. Diod. IV, 84. und (minder vollständig) Aelian. *V. H.* X, 18. dann in den aus derselben Quelle geflossenen Einleitungen zu Theokrit und Virgil (ähnlich Donat. *V. Virg.* c. 21. nebst den eigenthümlichen Notizen bei Diomedes III, 9. p. 483. (ed. Keil p. 486.) Die neueren Schriften sind fast nur ästhetisch, als Charakteristiken der alten Schäferpoesie und hauptsächlich des Theokrit. Allzu naiv Warton *de poesi bucolica Graecorum* vor s. *Theocr.* Heyne *de carmine bucolico* vor Virg. *Ecl.* Manso in den Nachtr. zu Sulzer I. kurz und ungenügend. Fr. Schlegel im Athenäum III. p. 227. ff. voll von gespreizten und unwahren Einfällen. Gesünder v. Finkenstein Versuch über d. bukolische Gedicht, vor seiner Arethusa. Welcker über den Ursprung des Hirtenlieds, Kleine Schr. I. 402—411. Die beiden später angedeuteten Priapischen Verse (*Prolegg. Theocr.*) sind: Δέξαι τὰν ἀγαθὰν τύχαν, δέξαι τὰν ὑγίειαν, Ἃν φέρομεν παρὰ τᾶς θεοῦ, ἃν ἐκαλέσσατο τήνα.

9. Den ersten zufälligen Anlafs zum Hirtenliede (βουκολιασμός) knüpft die Sage des Alterthums an den Kult der Dorischen Artemis. Sie war in Lakonika und vorzüglich in der Sicilischen Stadt Tyndaris verehrt, wo man die Göttin Facelitis hiefs, auch feierte man ihr ein dreitägiges Fest in Syrakus. Hieraus entstanden Wettgesänge (*carmina amoebaea*),

die des Liedes kundigen Hirten traten in Banden zusammen, Lydiasten und Bukolisten genannt, welche von der Musik unter dem Schutz der Religion einen Erwerb zogen, und so durchstreiften sie mit eigenthümlichen Liedern (wovon zwei Verse im Priapischen Metrum erhalten sind) die Sicilische Flur und benachbarte Landschaften von Unteritalien. Dieser Hirtengesang, ein naturalistischer Vortrag der pastoralen Sangeskunst (τὸ βουκολικὸν ποίημα καὶ μέλος) stand noch um Diodors Zeit in hoher Gunst; er war offenbar ein Bedürfnifs des Volks, denn manche Formen und Instrumente sind in denselben Gegenden fast unverändert ge- 926
blieben. Begreiflich wurden einige Mythen beliebt und mit besonderer Neigung vorgetragen; besonders verweilte man gern bei Scenen, denen der Schauplatz in reizender Natur eine höhere Weihe gab. Die Phantasie schmückte vorzüglich die Sage vom kunstfertigen Daphnis und zog daraus ein reines Ideal des Schäferlebens, sein unglückliches Ende gab einen häufigen Anlafs von seiner Schönheit und Liebe zu singen, da selbst Stesichorus ihn im Gedicht verewigt hatte; man feierte den Diomus, den Epicharmus nannte, neben anderen Figuren und Abenteuern einer unglücklichen Liebe, worin das melancholische Lied sich gefiel, wie das Hirtenlied (νόμιον) vom spröden Jäger Menalkas. Auf Triften und in Wäldern erschollen daher die Kuhreigen und Weltlieder der Rinderhirten, sie wurden auch bei städtischen Festen vernommen; eine bukolische Dichtung aber existirte nicht vor Theokrit in der Litteratur, und ihre Theorie ist unzertrennlich von der Charakteristik dieses Dichters.

e. Theocritus Bion Moschus die bukolischen Dichter.

10. Theokrit aus Syrakus, Sohn des Praxagoras und der Philinna, verlebte seine Jugend auf Kos, wurde wie es heifst durch Asklepiades von Samos und Philetas (Th. II. 1. p. 495.) gebildet, erfreute sich der Gunst der Könige Ptolemaeus Philadelphus und Hieron, und scheint abwechselnd in Syrakus und Alexandria gelebt zu haben. Sonst ist sein Leben nicht näher bekannt, abgesehen vom wenigen das er

selbst gelegentlich in Anspielungen verstreut; seine Blüte kann man nur unsicher um Ol. 127. setzen, wahrscheinlich aber noch gegen 260. und 250. Unter seinen Freunden war ihm besonders werth der gelehrte Milesische Arzt Nikias, dem einige schöne Denkmäler der Theokritischen Muse geweiht sind. Seinen Ruhm dankt er den bukolischen Gedichten; er hatte sich aufserdem in verschiedenen Gebieten der gelehrten Poesie, in Hymnen, Elegien, Epigrammen, auch in kleinen Epen nach der Weise jenes Zeitalters versucht. Aus der Mehrzahl dieser Dichtungen sind uns Proben, ungleich an Bedeutung, geblieben, sie verrathen aber keineswegs die Sorgfalt einer planmäfsigen Auswahl, sondern flossen früh mit manchen Stücken der Dichter Bion und Moschus
927 in unsere halb zufällige Sammlung, die schon Artemidor (um 200. a. C.) kannte. Es liegt im Wesen eines solchen Vereins, dafs der Kollektivname Theokrit mancherlei Werke von unähnlicher Güte umfafst, ursprüngliche Dichtungen, Nachdichtungen und sonst fremde Stücke, dafs überdies sie mit einem ungesichteten Nachlafs vermischt werden; die höhere Kritik wurde hier immer von neuem aufgefordert vorzugsweise den wahren Besitzstand des ersten und wichtigsten Dichters auszumitteln. Bisweilen war diese Kritik, weil sie dem Theokrit nur das vortreffliche zusprechen wollte, weit über das Ziel hinaus geschritten; aber auch der Mafsstab welchen die Idyllen darbieten, pafst nicht ohne weiteres auf Epen und zufällige Poesie, wo der Stil eine Trennung gebietet und mancherlei Gruppen zu setzen nöthigt. Kein entscheidendes Gewicht aber doch einige Bedeutung hat die Thatsache, dafs die 18 ersten Gedichte durch alte Kommentatoren bezeugt werden, aus denen uns Scholien geblieben sind; und selbst diejenigen Ueberreste welche weniger befriedigen und ohne Zweifel auch niedriger stehen, gehören noch in die beste Zeit. Nothwendig ist daher eine Klassifikation der *Theocritea,* denn hiedurch bestimmt sich die Charakteristik derselben, daran hängt zugleich die Unterscheidung ihrer Stilarten und ein wahrscheinliches Urtheil über den jedesmaligen Dialekt. Wir besitzen nun unter des Dichters Namen 30 vollständige Gedichte, doch ist das letzte, die Tändelei eines jungen Ver-

fassers von *Anacreontica,* längst als ein fremdartiger Anhang
erkannt worden; dazu kommen ein Fragment der panegyrischen
Βερενίκη, und 22 (25) aus der Anthologie gezogene Epigramme,
zum Theil zweifelhaft oder fremd, die Mehrzahl aber
ausgezeichnet durch Geist, Mannichfaltigkeit und Adel der Form.
An der Spitze dieser Stücke stehen die gewählten, nach einander
in der Art Römischer *eclogae* ausgegebenen Bilder des
Volkslebens (*εἴδη, εἰδύλλια*), die besonders nach dem Muster
von Sophrons Mimen (p. 469.) angelegt, aber künstlerisch
für geschmackvolle Leser ausgeführt sind und den Werth abgerundeter
kleiner Dramen haben; vor anderen die den Wettgesängen
in Sicilien verwandten Schilderungen der Hirten Schäfer
Fischer, zuletzt Scenen aus den niederen Kreisen mit erotischen
Motiven. Dieser eigentlichen dramatischen und bukolischen
Poesie gehören die eilf ersten Gedichte, weiterhin das
14. 15. endlich 21. das einzige Gemälde aus dem Fischerleben.
Hievon ist aber 8. (jetzt lückenhaft) als Werk eines anderen
Verfassers zu betrachten, 9. ein Bruchstück, welches durch
Interpolation im Eingang und Schlufs vervollständigt worden:
beide gehören zur Gruppe der bukolischen Wettgesänge. Daran
reihen sich erotische Dichtungen eines höheren Stils. Erstlich
gemüthliche Stilleben und Ergüsse der sinnlichen Empfin- 928
dung, einige nicht ohne schwunghaften Ausdruck: 12. oder *Ἀΐτας,*
künstlich aber innig und fesselnd durch Wärme des Gefühls,
19. in epigrammatischem Ton, 20. naiv und mit Anklängen
an Bukolik, ferner zwei Schilderungen aus dem Kreise
der Paederastie oder der *παιδικὴ μοῦσα,* 23. mit melancholischem
Anstrich, heiterer aber fremdartig in Aeolischen
Rhythmen das 29. Gedicht. Weniger lyrisch sind zwei andere,
13. *Ὕλας,* eine Studie mit erotischem Grundton, den Raub des
Hylas schildernd, 18. *Ἑλένης ἐπιθαλάμιος,* fein und edel aber
im Geiste der hochzeitlichen Hymnen ausgeführt. Vereinzelt
bleibt 27. ein Abenteuer der Liebe, dialogisch aber mit geringer
mimischer Kunst entwickelt. Daneben erinnern zwei begeisterte
Lieder (16. 17.) an eine Spielart der alten Melik, das
Enkomion, wo die den Königen Hieron und Ptolemaeus dargebrachte
Huldigung (16. gemüthlich, 17. prunkhaft) mit einem
Lobe der Poesie selbst verschmilzt. Sie machen einen Ueber-

gang zu kleinen Epen. Gedicht 22. ist ein in epische Form ge-
faſster Hymnus auf die Dioskuren, woran der eingelegte Dia-
log bemerkenswerth. Stücken einer Heraklea gleichen c. 24. die
nicht völlig abschlieſsende Geschichte von der ersten That
und der Jugend des Helden, und das lange fragmentarische,
vielfach verdorbene c. 25. Die Mythen sind natürlich und
gut erzählt, ohne Steifheit oder Prunk vorgetragen und mä-
ſsig vom gelehrten Ton der Alexandriner berührt. Dage-
gen ist c. 26. ein trockner aber rhetorisch gehaltener Abriſs
der Geschichte vom Pentheus. Endlich c. 28. *Ἠλακάτα*, ein
Gelegenheitgedicht im anmuthigsten Ton. Wieviel man nun
immer abziehen oder (unter anderen 20. und 27.) verdäch-
tigen mag, die Mehrzahl dieser einander unähnlichen For-
men und Themen behandelt der Dichter mit einer in jener
Zeit seltnen Gewandheit und Bildung: man vermiſst weder
Würde noch Wahrheit und Innigkeit des Gefühls.

Theokrit hat aber sein dichterisches Talent nirgend so
vollständig als an der neuen Schöpfung des bukolischen Ge-
dichts bewährt: in der ungetrübten Abspiegelung des ver-
borgenen Volkslebens ist von ihm mit Kunst und sicherer
Hand ein Beispiel gegeben worden, dessen Prinzip nur we-
nige geistesverwandte Männer wieder erkannten und in mo-
derner Poesie fruchtbar machten. Sein Standpunkt entfernt
ihn weit von der groſsen Zahl der Idyllendichter: denn er war
ebenso wenig ideal als empfindsam oder malerisch. Er trat
keineswegs aus der Gesellschaft, aus den überfeinerten und
abgespannten Sitten des Stadtlebens mit einem Sprung in
die Natur, um an der Einfalt und dem Glück des unverdor-
benen Landmannes sich anzufrischen und seine Phantasie in
die Traumwelt eines goldenen Zeitalters mit süſslicher Na-
turreligion, eines in seligem Behagen hindämmernden Men-
929 schengeschlechts zu versenken. Man kann vielmehr das Ge-
nie und feine Gefühl dieses Mannes nicht genug bewundern,
der mitten in einer überbildeten buchgelehrten Zeit den Ton
der Natur vernahm und die Stimmen des niederen Volks in
beiden Geschlechtern so reinlich, so kräftig und gesund vor-
zutragen versteht. Theokrit weiſs um keinen Kontrast zwi-
schen Stadt und Land, um keine Reflexion, die sein Gemüth

zur Bitterkeit oder Satire stimmen, um kein Interesse am Landleben, das ihm einen sentimentalen Hang und ein Gelüst nach den Idealen vermeinter Naturkinder einflöfsen könnte; sein Sinn ist auf nichts anderes als die Zustände des gemeinen Mannes in Sicilien und auf unverfälschte Beobachtung desselben gerichtet, sein Denken und Dichten ist völlig objektiv und praktischer Art. Wenn ihm also feine Malerei und glatte Färbung gleich unbekannt sind als sanfte Gefühlsamkeit und verschwommene Sehnsucht, so verfällt er noch weniger in einen Mangel an Bewegung und Handlung, an Persönlichkeit und kräftiger Leidenschaft, wodurch das Hirtengedicht und der Schäferroman der modernen Litteratur eintönig, matt und aus Uebermafs an Unschuld oder idealer Herzensgüte langweilig werden. Mit Recht hat er sich vor breiten Beschreibungen gehütet (denn seine Beschreibungen sind nur Episodien, das heifst, Genrebilder aus dem Naturleben); aber nicht minder vermeidet er die Allegorie der Italischen Hirtendichtung, die seinem Nachahmer Virgil eigen ist. Seine Charaktere zeichnet Theokrit mit scharfen, selbst derben Zügen in ihrem groben Naturel; sie bedeuten daher wirkliche Individuen und keine Masken für einen künstlich versteckten Plan. Ein Vorzug solcher mimischen Scenen oder Genrebilder aus der Sicilischen Nationalität und ihre erste Bedingung ist die Durchsichtigkeit und treue Wahrheit, welche den frischen Hauch des Waldes zu athmen scheint. Dieses süfse Gefühl der unverkünstelten Natur verbindet sich mit der naivsten Einfalt, ohne jeden Anflug der Affektation, aber in einem anmuthigen und leise veredelnden Tone; der Dichter verschmäht auch nicht den schalkhaften Witz und einen Ergufs jener ansprechenden Geschwätzigkeit, die dem bäuerlichen Leben und besonders den Weibern wohl steht. Theokrits Bukolik ist eine Poesie der gesunden Sinnlichkeit, durchflochten von kräftigen Beobachtungen und gemüthlichen Lehren; den Reiz der Naturwahrheit zaubert er noch gelegentlich in traulichen Bildern und unverhüllten Empfindungen, zumal erotischer Art. Wie nun der poetische Geist in derselben Welt und auf dem gleichen Boden weilt und schafft, so bleibt der Ton in Gesprächen der Hirten wie der Städter

immer derselbe, stets gleich objektiv; wiewohl er aber zwischen Ernst und drolliger Heiterkeit wechselt, neigt doch die Zeichnung unmerklich zur Komödie und spielt bisweilen in satirischen Farben. Diese kleine Welt zieht Theokrit mit gutem Verstand in knappe Rahmen, durch Kürze und bescheidene Begrenzung sichert er vor Ermüdung, das lebhafte
930 Gespräch und die mannichfaltige Gestaltung der Situationen, wodurch die Natur reich und voll wird, wirken vereint zur Anschaulichkeit eines dramatischen Plans. Ein Meisterwerk der Charakteristik und mimischen Sittenzeichnung, mit schalkhaften und geistreichen Zügen durchwirkt, sind c. 15. die Adoniazusen. Kein geringer Reiz liegt ferner in der bukolischen Form selbst, in den Wettgesängen mit ihrer symmetrischen Responsion, mit naiven Assonanzen und wiederkehrenden Wendungen, welche den unschuldigen Ton des Landmannes fast sinnlich ausdrücken; eben jene musikalische Form der Bukolik, der die Neueren entfremdet sind, das Volkslied mit seinem Wechselgesang und häufigen Refrains, war der Ausgangspunkt der Theokritischen Poesie. Ein Ergebniſs gleich sorgfältiger und selbst gelehrter Studien ist ihre Sprache, welche zu den feinsten Leistungen jener Zeit gehört. Gewählt und kräftig, aber nicht immer leicht und faſslich, noch weniger überall glatt, ist sie dem Standpunkt der redenden angemessen und reich an Wechsel; auch mischt sie der Dichter mit seltnen mundartlichen Wörtern, wenn solche den Kreis des niederen Lebens bezeichnen, und erhält sie doch ebenso rein von bloſs glossematischer Belesenheit als von gröberen oder unedlen Stoffen. Sie flieſst munter und in gefälliger Gliederung, und Theokrit beweist kein geringes Talent in der geschickten Komposition aus so wenig feinen Elementen. Eine Grundlage zog er zwar auch aus der epischen Diktion, aber durch die Mischung des Sprachschatzes und der bildlichen Rede gewann seine Darstellung soviel Maſs und Popularität, als diese Kunstdichtung fordert. Gleiche Sorgfalt bewährt er im Versbau, der hauptsächlich auf daktylische Rhythmen beschränkt, namentlich im bukolischen Hexameter durch Flüssigkeit und Wohlklang sich auszeichnet. Eine berechnete Vertheilung von Pausen und kleinen Ab-

schnitten oder κῶλα setzt die Mimik mit dem wechselnden Vortrag dieser aus Natur und Kunst gemischten Poesie in ein richtiges Verhältnifs. Sonst hat er in Kleinigkeiten der Form, namentlich prosodischer Art geglaubt weniger streng sein zu dürfen; auch in der Syntax eine gröfsere Freiheit sich gestattet. Endlich ist die Behandlung des Dialekts eigenthümlich. Welche Methode hier der Dichter befolgte, darüber hat man beim Schwanken der Handschriften nur langsam sich verständigt; denn die Willkür der namhaftesten Herausgeber mehrte früher noch die Verworrenheit. Brunck führte zuletzt, um blofser Konsequenz willen, einerlei Dorismus durch, die alten Ausgaben pflegen wie die besten MSS. Ionische Formen mit Dorischen planlos zu mischen; dem Schwanken wird aber nur begegnet, indem man den Charakter jedes Gedichts in Betracht zieht. In den mimischen beschränkt sich der Dorismus auf die wenigen charakteristischen Eigenheiten, welche weder schroff noch landschaftlich waren; in den lyrischen und den zum Epos neigenden überwiegt die Ias (wie c. 12. 16. 17. 22.), und nur im Epyllion c. 13. durfte der Gebrauch leichterer Dorismen passen; Aeolische Formen sind spärlich, aber weit entfernt vom ausgeprägten Aeolismus im 29. Gedicht, jenem Spätling Aeolischer Muse, dessen Ton am wenigsten in Theokrits Ideenkreis eingeht.

Theokrit wurde frühzeitig geschätzt und studirt, wie die 931
Lesung der Römer, die zahlreichen Anspielungen und die Reminiscenzen in der jüngeren Poesie beweisen; bis zum Untergang der Byzantinischen Litteratur zählt er unter den beliebtesten Dichtern. Daher die erstaunlich grofse Zahl der Handschriften, und zwar im Gefolge der noch lange fleifsig gelesenen und abgeschriebenen Dichter Hesiodus, Pindar, Lykophron, Dionysius u. a.; zugleich aber begreift man auch die Mittelmäfsigkeit der meisten, die Fülle der Interpolation und die über Erwarten grofse Verderbung des Textes, wodurch die Konjekturalkritik bis zum Uebermafs beschäftigt und die Neigung zu verschönernden Lesarten genährt wurden. Ueberblickt man den gegenwärtigen Stand der Kritik, so hat der Text erst spät an Reinheit in den Formen, namentlich im Dialekt ge-

wonnen und zum grofsen Theil die verlorene Richtigkeit und Schönheit des Ausdrucks wieder erlangt; den Vermuthungen bleibt aber noch immer ein freier Spielraum eröffnet, und nicht leicht wird hier die divinatorische Kritik zum Abschlufs kommen, vielmehr ist es deutlich geworden dafs man ehemals den Lücken und dunklen Stellen der Urschrift ganz willkürlich nachgeholfen hatte. Die diplomatische Tradition ist daher schwach: an der Spitze der Codices stehen ein *Vaticanus Saec.* XII. ein *Mediceus* (37. *S.* XIII. neben *Med.* 16.) und fast gleiches Alters ein *Ambrosianus* 222. (neben *Ambr.* 32.) Auch mit Erläuterung des Dialekts und Sprachschatzes sowie mit der Erklärung selbst beschäftigten sich gelehrte Grammatiker in beträchtlicher Zahl: am meisten treten hervor Amerias, Asklepiades von Myrlea, Theon, Theaetet, Amarantus und Munatus. Aus diesen Hülfsmitteln ist ein nicht zu reicher Auszug in unsere Scholien übergegangen, welche zu den schwächsten Sammlungen dieser Art gehören. Ihr alterthümlicher Kern ruht versteckt in einem Schwall breiter, paraphrastischer und oberflächlicher Auslegungen zum Theil aus junger Zeit; von c. 14. an fliefst alles dürftiger, und die Mehrzahl der kurzen scholastischen Glossen gehört den Byzantinern, unter denen häufig Demetrius Triclinius genannt wird. Bei den Neueren wuchs allmälich durch ein Uebermafs von Kritiken, Monographien, Uebersetzungen oder Nachbildungen die Theokritische Litteratur bis zur unübersehbaren Masse. Sowenig als in den MSS. fanden in den ältesten Ausgaben alle Gedichte sich beisammen oder in derselben Ordnung; nachdem aber die Sammlung vervollständigt worden, gründete H. Stephanus die Vulgate. Seitdem ist dieser Text ein Gegenstand der eifrigsten Bemühungen für Kritiker jedes Ranges, von Scaliger bis auf Reiske und Toup herab, geworden, und kaum hat ein anderer Griechischer Dichter mehr Muthmafsungen oder Spiele der Phantasie bestehen müssen. Als das Uebermafs von Abdrücken und Konjekturen eine Revision gebot und der Anfang einer diplomatischen Sammlung kaum durch Warton unternommen war, betrat Valckenaer zuerst einen methodischen Weg, indem er mehr sichtend als produktiv

den brauchbaren Bestand des grofsentheils aus Muthmafsung, selten und oberflächlich aus guten Handschriften gebildeten Apparats festsetzte; freier und weniger streng lief sein Versuch in gelehrter Interpretation. Hierauf ist eine besonnene 932
Revision durch namhafte Kritiker fortgeführt, und der neu von Gaisford aus Handschriften gezogene, dann von mehreren vervollständigte und berichtigte Apparat in Verbindung mit einer geistreichen Konjekturalkritik fruchtbar geworden. Unser Text erscheint vielfach umgestaltet und wesentlich verbessert, immer bleiben aber genug Fragen für Kritik und Erklärung, die nicht völlig zu erledigen sein werden.

1. Biographische Notiz: über Leben, Zeit und Gedichtsammlung Theod. H. Fritzsche *de poetis Graec. bucolicis*, Giefsen 1844. und I. Hauler *de Theocriti vita et carminibus*, Freiburger Diss. 1855. Die vollständigste Notiz bei Suidas: *Θ. Πραξαγόρου καὶ Φιλίννης· οἱ δὲ Σιμίχου· Συρακόσιος· οἱ δέ φασι Κῷον, μετῴκησε δὲ ἐν Συρακούσαις. οὗτος ἔγραψε τὰ καλούμενα Βουκολικὰ ἔπη Δωρίδι διαλέκτῳ. τινὲς δὲ ἀναφέρουσιν εἰς αὐτὸν καὶ ταῦτα· Προιτίδας, Ἐλπίδας, Ὕμνους, Ἡρωίνας, Ἐπικήδεια μέλη, Ἐλεγείας, Ἰάμβους, Ἐπιγράμματα.* Die Notiz *Ἀμβρύων ἐν τῷ περὶ Θεοκρίτου* bei Diog. Laert. V, 11. geht offenbar Theokrit den Chier an. Wenige Nachrichten der Art in den Scholien 7, 21. (Meineke p. 251.) Kleinigkeiten gewährt *Θεοκρίτου γένος* vor den Ausgaben: *Θ. ὁ τῶν βουκολικῶν ποιητὴς Συρακούσιος ἦν τὸ γένος, πατρὸς Σιμιχίδου. — ἔνιοι δὲ — πατέρα δὲ ἐσχηκέναι Πραξαγόραν καὶ μητέρα Φίλινναν. ἀκουστὴς δὲ γέγονε Φιλητᾶ καὶ Ἀσκληπιάδου, ὧν μνημονεύει· ἤκμασε δὲ κατὰ τὸν καιρὸν τοῦ Πτολεμαίου τοῦ ἐπικληθέντος Λάγου. περὶ δὲ τὴν τῶν βουκολικῶν ποίησιν εὐφυὴς γενόμενος πολλῆς δόξης ἐκ τούτων ἐπέτυχε. κατὰ γοῦν τινας Μόσχος καλούμενος Θεόκριτος ἐπεκλήθη.* Letztere Notiz gehört in die Klasse der litterarhistorischen Legenden, welche gegen sich Verdacht erregen und, wie auch hier geschehen, zu Mifsverständnissen geführt haben. Auch die Zeitbestimmung ist ungenau, denn schon wegen c. 15. 17. kann nur an Philadelphus gedacht werden, und Theokrit wird c. 17. in jungen Jahren gedichtet haben; umgekehrt ging Munatus zu tief herab, *Argum.* 17. *διὸ καὶ ἁμαρτάνει ὁ Μούνατος τοὺς χρόνους τοῦ Θεοκρίτου καταβιβάζων εἰς τὸν Φιλοπάτορα.* Wenig richtiger *Argum.* 1. *Ἰστέον ὅτι ὁ Θεόκριτος ἐγένετο ἰσόχρονος τοῦ τε Ἀράτου καὶ τοῦ Καλλιμάχου καὶ τοῦ Νικάνδρου· ἐγένετο δὲ ἐπὶ τῶν χρόνων Πτολεμαίου τοῦ Φιλαδέλφου.* Entsprechend *Argum.* 4. *Θεόκριτος δὲ . . . κατὰ τὴν ρκδ' Ὀλυμπιάδα ἤκμαζεν.* C. 16. kann nicht vor 270. geschrieben sein; ungeachtet der würdigen Haltung

setzt der Ton ein jüngeres Lebensalter voraus, als der Ruf des Dichters noch nicht allgemein anerkannt war. Die Namen seiner Lehrer werden aus c. 7. gefolgert, einer frühen, vorzugsweise der Pietät geweihten Dichtung, wo auch der Freundschaft Arats ein feines Denkmal gesetzt ist. Den Namen Philetas hat man längst in einer Bemerkung des *Choeroboscus in Theodos.* p. 360. *Bekk. Annott. in Etym.* p. 705. (*Φιλίππας ὁ διδάσκαλος Θεοκρίτου*) erkannt. Der Arzt Nikias ist uns aus einer Erwiederung an Theokrit *Argum.* 11. und aus Epigrammen der Anthologie bekannt: cf. Iacobs T. XIII. p. 923. Von seinen befreundeten Zeitgenossen Meineke *Theocr.* p. 314. Ein geschicktes Lob auf König Ptolemaeus ist dem Schlufs von c. 14. angefügt. Sonst gehört hieher nur *Epigr.* 22. und zwar um der Aeufserung willen, *Μοῦσαν δ' ὀθνείην οὔποτ' ἐφειλκυσάμην.*

933 Auf die Sammlung der Bukoliker bezieht sich das in den Prolegomena erhaltene Distichon des Grammatikers Artemidor: *Βουκολικαὶ Μοῖσαι σποράδες ποκά, νῦν δ' ἅμα πᾶσαι Ἐντὶ μιᾶς μάνδρας, ἐντὶ μιᾶς ἀγέλας.* Etwas übereilt hat man aus diesen Worten auf eine Redaktion geschlossen, die von Artemidor selber dem Pseudaristophaneer angestellt sei. Gewifs war die Sammlung niemals streng gefugt; unsere Handschriften wechseln planlos Zahl und Folge der Gedichte.

Kritik der Theokritischen Dichtungen: Eichstädt *de carminum Theocr. ad sua genera revocat. indole ac virtutibus, L.* 1794. 4. E. Reinhold *de genuinis Theocr. carminibus et suppositiis, Ien.* 1819. der nur 16 Stück anerkennt; hiegegen A. Wissowa *Theocritus Theocriteus, Vratisl.* 1828. Sehr fremdartig klingen c. 19. und 27. aber auch 20. das Werk eines in Stil und Rhetorik gewandten, allzu studirten Nachahmers, wie Meineke besonders aus der Technik und formalen Thatsachen erweist; über c. 8. derselbe im *Supplem. ed. tert.* p. 476. ff. Sprachlich auffallendes enthält das übel zugerichtete c. 21. Das wunderliche Kunststück der *Σύριγξ* ist bereits von den neueren Herausgebern ausgeschlossen worden; aufgenommen in *Anth. Pal.* XV, 21. Charakteristik: vor anderen (s. p. 489.) v. Finkenstein in der Einleitung und den Nachträgen zur Arethusa od. d. bukolischen Dichter des Alterthums, Berl. 1806—10. II. 8. Unbedeutende Skizze von Manso in den Nachtr. zu Sulzer I. Das grofse Talent Theokrits haben am lebhaftesten diejenigen unserer Litterarhistoriker, welche Gefsners Schäferdichtung gegen sein Vorbild hielten, erkannt und in helles Licht gesetzt: unter anderen Gervinus und Cholevius Gesch. d. D. Poesie nach ihren ant. Elem. I. p. 462. ff. Klassifikation der Gedichte: nach der alten Theorie sind sie eine Mischung aus drei *χαρακτῆρες ποιήσεως, διηγηματικός, δραματικὸς καὶ μικτός.* Eine passendere Vertheilung der Formen als die von vielen Vorgän-

gern angenommene wird von Bergk in Welck. Rhein. Mus. VI. 1. empfohlen: nemlich *carmina bucolica*, *mimica*, *lyrica*, *epica* und *epigrammata*. Den Alten kam hierauf weniger an, da sie die *εἰδύλλια* als *Eclogas* unter besonderen Ueberschriften kannten und citirten, auch die Titel bei Suidas *Προιτίδες*, *Ἐλπίδες*, *Ἡρωῖναι* gehörten einzelen Gedichten; am breitesten Etym. M. p. 273. *Ἀμάραντος ὑπομνηματίζων τὸ εἰδύλλιον Θεοκρίτου, οὗ ἡ ἐπιγραφὴ Λυκίδας ἢ Θαλύσια.* Vgl. Fritzsche *de poett. Gr. bucolicis* p. 41. sqq. Gewöhnlich gilt Theokrit nur als Bukoliker, wie bei Aelian *N. A.* XV, 19. *Θ. ὁ τῶν νομευτικῶν παιγνίων συνθέτης.* Technik im Bau der Wechselgesänge, in den arithmetischen Verhältnissen von Responsorien und selbst von monostrophischen Liedern, die sich einer äufseren Gliederung unterwerfen: Hermann *diss. de arte poesis Graecorum bucolica, L.* 1848. Köchly *Carminum Theocr. in strophas suas restitutorum specimen*, *Turici* 1858. (handelt besonders von c. 1. 8. 9.) Ferner die Kunst und das feine Gehör in Caesuren, Gliederung und Interpunktion: Assmus *Quaestionum bucolic. specim. Berl.* 1856. Auf eine Form des kommatischen Versbaus, worin Theokrit von seinen ausmalenden Nachahmern sich unterscheidet, macht Meineke zu Moschus p. 432. aufmerksam. Dialekt: von Grammatikern irrig als *νέα Δωρὶς* bezeichnet, als eklektisch von Jacobs *praef. Anth. Pal.* p. XLIII. anerkannt, dem Wüstemann *praef. Theocr.* p. 34. sqq. sich anschliefst. Unfruchtbar Mühlmann *Leges dialecti, qua Graecorum poetae bucolici usi sunt, L.* 1838. Eine behutsame Summe zieht nach Meinekes Vorgang C. Ziegler in den Verhandlungen der 5. Philol. Versamml. p. 35–41. Sprachschatz: Weyl *Lexici Theocritei specimen*, Königsb. Progr. 1851.

Codices: zerstreut von I. A. Jacobs in der Vorrede nachgewiesen, ein erhebliches Supplement bei Ziegler und Ahrens. Alte Kommentatoren: Warton *Notitia Scholiorum Theocr.* in s. *ed.* T. I. p. 135. sqq. Register bei Wüstemann p. XV—XX. Nikanor von Kos, Amarantus und Theon (im Anecd. des Bonner Progr. 1837. p. VIII. und in den Anm. zum Etym. M. v. *Γρῖπος*) hatten *ὑπομνήματα* geliefert. Keiner derselben erscheint als förmlicher Ausleger des Textes, sondern auch hier war es der Mehrzahl um monographische Behandlung einzeler interessanter Fragen, auch des Dialekts zu thun. Eine iambische 934
Paraphrase gab nach Suidas Marianus, einen Trimeter derselben glaubte Meineke *Theocr.* 16, 24. zu finden. *Scholiorum ed. pr.* Z. Calliergi *c. Theocr. Rom.* 1516. 8. Byzantinischer, in Form und Gehalt gleich dürftiger Zuwachs, zuerst durch Casaub. *Lectt. Theocr.* aus einem *cod. Genevensis* bekannt: diese Scholien (im Beginn heifst es, *Τοῦ σοφωτάτου Κυρ. Μανουὴλ Μοσχοπούλου σχόλια*

καὶ Δημητρίου τοῦ Τρικλινίου) hat verbunden mit den Pariser (in *ed. Gail*, P. 1828. II.) herausgegeben J. Adert, *Scholiorum Theocriteorum pars inedita, Turici* 1843. Zusätze *e Vaticanis codd.* in ed. Warton. Mangelhafter Abdruck bei Kiefsling. Erste kritische Bearbeitung: *Scholia ad Theocr. e codd. em. et supplevit* Tho. Gaisford, *Ox.* 1820. (*Poett. min.* T. IV. *ed. Lips.* T. V.) Vollständig: *Scholia in Theocr. auctiora redd. et annot. crit. instr.* Fr. Dübner, Par. 1849. Nirgend wird man gegenwärtig die Spur eines alten ὑπόμνημα darin antreffen.

Ausgaben und Hülfsmittel: Verzeichnifs von I. A. Jacobs *praef. Theocr. Ed. princ. carm.* 1—18. *cum Hesiodi Opp. s. l. et a.* (frühestens 1481. *Mediol.* oder *Flor.*) *Theocr. carm.* (24 mit Theognis, Hesiodus und Stücken der gnomologischen Poesie) *ed.* Aldus, *Ven.* 1495. f. (nach mehreren, später besser verglichenen MSS.) Von kritischem Werth *ed. Flor. ap.* Iuntam 1515. 8. Vervollständigung des Theocr. zugleich mit Scholien durch Calliergus 1516. (abhängig von Aldus) Viele Wiederholungen, darunter *Theocr. c. Schol. et Latina versione carmine reddita per Eob. Hessum* (zuerst *Basil.* 1531.), *Frcf.* 1545. 8. und mit derselben Version *Par. ap.* Morelium 1550. 4. Recognition und Ausscheidung der drei Bukoliker durch H. Stephanus, *Poetae princ. hero. carm.* 1566. f. revidirt, *Theocr. aliorumque poetarum idyll.* 1579. 12. *Theocr. c. Scholiis. Acc. emendatt. Scaligeri, Casauboni Theocr. lectiones, D. Heinsii notae, ap. H. Commel.* (1596.) 1603. 8. wenig korrekter *studio D. Heinsii, ib.* 1604. 4. Erste Sammlung eines Apparats mit revidirtem Text und kühner Konjekturalkritik *Theocr. c. Schol. et comm. Emend. et animadv. add.* I. I. Reiske, *Vienn. et L.* 1765—66. II. 4. Kollektivausgabe: *Theocr. c. Schol., emendatt. et animadv.* Io. Toupii, *dissertt. et notis perpet. editoris et variorum, ed. Tho. Warton, Ox.* 1770. II. 4. Recension v. Brunck in *Analect.* I. L. C. Valckenaer: *Theocr. decem Eidyllia, cum notis ed. eiusdemque Adoniazusas uberior. adnott. instr. LB.* 1773. (1810.) *Th. Bion. et Moschi carm. Gr. et Lat. emend. variisque lectt. instr. LB.* 1779. (1810.) Kollektiv *Th. Bion. et Moschi carm. Gr. c. commentt. integris Valckenarii, Brunckii, Toupii* (*cur.* Heindorf), *Berol.* 1810. II. 8. Kritische Revisionen: Fr. Jacobs, *ed. tert. Goth.* 1808. Schaefer *c. brevi not. em. L.* 1809. (Prachtausg. 1810. f.) Apparat in Gaisford *Poetae Gr. min. Vol.* II. *Ox.* 1816. *Lips. Vol.* IV. Exegetisches Summarium: *Th. Gr. et Lat. c. animadv. ed. Th. Kiessling, L.* 1819. und bündiger *Th. recogn. et illustr. E. F. Wüstemann, Goth.* 1830. Archiv für Kritik: *Th. Graece, varias lectiones coniecturasque subiunxit I. A. Iacobs, Hal.* 1824. Kritische Ausg. *Th. Bio et Mo-
935 schus ex recogn.* A. Meinekii, *Berol.* 1836. Bei weitem das meiste hat für die Kritik desselben neueste Revision geleistet: *Theo-*

critus Bion Moschus tertium ed. Berol. 1856. Mit krit. Apparat *Th. rec. C. Ziegler, Tub.* 1844. *Poetae bucolici – recogn. C. F. Ameis, Par. Didot.* 1846. *Bucolicorum Graecorum — reliquiae ed.* H. L. Ahrens, *L.* 1855. I. enthält den sehr gesichteten kritischen Apparat. Unter den zahlreichen erkl. u. krit. Beiträgen: zuerst Toup, dann Ahlwardt, H. Vofs, Fr. Graefe (*Epp. crit. in Bucolicos Gr. Petrop.* 1815. 4.), Spohn, G. Hermann (*Scholae Theocriteae, Opusc.* V, 4. in Zeitschr. f. Alt. 1840. Okt. über c. 25. und bei Meineke), Bergk, Briggs (in s. Ausgabe der *Bucolici*, Cantabr. 1821.) u. a. I. Adert *Théocrite, Genève* 1843. Ahrens im Philologus VII. Deutsche Uebersetzer einzeler Gedichte u. der Bukoliker: hart v. Finkenstein u. a., besser Th. Bion u. Moschus, übers. v. J. H. Vofs, Tüb. 1808. Hartung, L. 1856. Eberz, Frkf. 1858. Franz. v. Didot; zahlreiche Versuche in anderen Sprachen.

11. Bion aus Smyrna wird für einen Zeitgenossen des Theokrit aber ohne triftigen Grund gehalten; vielleicht hat er in Sicilien gelebt. Sonst ist von ihm nur überliefert dafs er eines gewaltsamen Todes starb. Sein dichterischer Nachlafs war ehemals mit der Sammlung Theokrits vermischt, und zwei Stücke derselben (c. 19. 20.) verrathen am meisten seinen Ton; anerkannt gehört ihm ein längeres Gedicht, der durch einen wiederkehrenden Refrain gegliederte, übel erhaltene *Ἐπιτάφιος Ἀδώνιδος*, nebst 17 Idyllen oder kleineren Stücken, worunter einige fragmentarische Studien und Epigramme von erotischem Charakter, die man bis auf das arg verdorbene Bruchstück aus einem bukolischen Wettgesang dem Stobaeus verdankt. An Theokrits Dichtung erinnern nur kleine Skizzen in der Pastorale; Bions Wesen war reflektirend und zur Empfindsamkeit gestimmt, die weniger in malerischen Zügen als in erotischer Fassung von Epigrammen sich äufsern kann. Die Ueberreste der Idyllen haben viele Korruption erfahren, sie sind in einem gemäfsigten Dorismus geschrieben und gefallen durch Anmuth des Tons, ihre Darstellung neigt aber zur empfindsamen Rhetorik, die man auch in lieblichen und geistreichen Wendungen nicht verkennt. Vor allem tritt dieser rhetorische Stil im Trauergesang auf Adonis weich und schimmernd, mit grofsem Geräusch und Aufwand an Phrasen und schmeichelnden Manieren auf, und kaum anders mag solche Fülle von Far-

ben und so schwärmerische Wehmuth am Platz gewesen sein, als wenn das Gedicht eben dem fanatischen Kultus gedient hat. Wieviel Theokrit einfacher und gedrungener, wieviel er natürlicher durch objektive Haltung und Plastik epischer Züge sei, zeigt das Lied in den Adoniazusen. Weniger Kraft besitzt

Moschus aus Syrakus, wenn nicht Schüler doch ein warmer Verehrer des Bion. Man weifs nur dafs er ein Freund des Aristarch war, also die Zeiten der durchgebildeten Alexandrinischen Poesie sah. Er ist unbekannt mit dem mimischen Standpunkt der Bukoliker und, soweit die Trümmer seiner epischen, elegischen und erotischen Studien vorliegen, weder Erzähler noch Darsteller, sondern ein weicher und gelehrter Dichter, welcher Objekte der Empfindung durch den Schmuck der Rhetorik erhöht, das Gemüthleben schil-
936 dert und mit feinem Pinsel malt. Sein Stil verräth einen gebildeten Mann, der mit Kunst und sorgfältiger Malerei dichtet; er verweilt in Einzelheiten, und füllt seine kleinen Gemälde mit rührenden Zügen und anmuthigen Gedanken. Nur ein Zufall hat ihn in die Gesellschaft Theokrits geführt, denn sie sind einander in geistiger Art durchaus unähnlich und berühren sich weder im Stoff noch in Anschauungen und Formen. Moschus liebt erotische Motive, doch entwikkelt er sie weniger als Bion epigrammatisch und mehr beschreibend oder sentimental. Sein vollendetstes Gedicht in dieser Art, ausgezeichnet durch Eleganz der Form, ist das kleine Epos *Εὐρώπη*, in epigrammatischer Fassung dagegen das dorisirende Genrebild *Ἔρως δραπέτης*. Das lyrisch gehaltene Trauerlied um Bion (*Ἐπιτάφιος Βίωνος*) zeigt mehrmals die Spur eines jugendlichen Verfassers, und wenn es durch Weichheit und schwellendes Gefühl anzieht, so bewegen sich doch die wenigen wahren Gedanken, welche durch überfliefsende Wortfülle sich abschwächen, in einem engen schulmäfsigen Kreise. Von dieser Manier entfernt sich ein viertes gröfseres Stück, *Μεγάρα*, Fragment einer epischen Erzählung vom Herakles, welches nicht im objektiven Ton des Epos, sondern elegisch gehalten und fliefsend zwar mit feinem Gefühl, aber nur zu wortreich vorgetragen ist. Hiezu kommen drei idyllische Bilder, von Stobaeus erhalten, und ein Epigramm, eroti-

scher Art und in gemüthlicher Fassung. Der Text dieser beiden, früh zerstückelten Bukoliker hat stark gelitten und in der Verschmelzung mit dem Corpus Theokrits (aus dem manches fremdklingende Gedicht nächst 19. und 20. als muthmafsliches Eigenthum seiner malenden Nachahmer sich ausscheiden läfst) nicht gewonnen.

11. Unter den früheren Bearbeitungen beider mit Theokrit ist zu erwähnen die von Valckenaer; einzeles gab Ursinus bei der *collectio carm. novem illustr. femin. Antv.* 1568. Die reifste, zugleich seine letzte kritische Arbeit: *Bion et Moschus recens.* G. Hermannus, *L.* 1849. Kritische Ausgabe: *Bionis Smyrnaei Epitaphius Adonidis ed.* H. L. Ahrens, *L.* 1854. Nachträge bei Meineke. Metrische Uebers. von B. Vulcanius 1584. *c. nott. varr. ex rec. N. Schwebelii, Venet.* 1746. *c. notis I. Heskin, Oxon.* 1748. wiederholt von Harles. Bion u. Moschus (mit metr. Uebers. u. Noten) von Manso, Gotha 1784. Leipz. 1807. *Ill. et em. G. Wakefield, Lond.* 1795. Feine Ital. Bearbeitung von G. Leopardi in s. *Studi filolog. Opp. Vol.* 3. *Fir.* 1845. Schmitz *Adnotatt. ad Bionis et Moschi carm.* Münsterer Diss. 1856. Von Bion die gelegentliche Notiz Suid. v. *Θεόκριτος: Βίων ὁ Σμυρναῖος, ἔκ τινος χωριδίου, καλουμένου Φλώσσης.* Hiezu kommt was man aus des Moschus Klagelied über seinen Geburtsort, seinen Aufenthalt in Sicilien (v. 59.) und den Tod an einem *φάρμακον* (v. 111.) entnimmt; zum Theil schlofs man aber aus jenen rhetorischen Wendungen mehr als recht war. Manso hielt ihn wegen v. 96. ff. für einen Zeitgenossen des Theokrit, allein die sechs Verse, welche diese Zeitbestimmung zu geben schienen, sind ein Werk des M. Musurus, wie Naeke *Opusc.* I. p. 167. erwies. Paradoxum von Fr. Schlegel Athenaeum 937
III. p. 228. Bion sei der älteste Dichter der Idylle und ihr Meister, Theokrit aber sein Schüler. Moschus: Suid. *M. Συρακούσιος, γραμματικός, Ἀριστάρχου γνώριμος. οὗτός ἐστιν ὁ δεύτερος ποιητὴς μετὰ Θεόκριτον κτλ.* Leichtsinnig verwarf Manso die Zeitbestimmung *Ἀριστάρχου γνώριμος* als Interpolation. Die Europa hat man allmälich aus wenigen guten MSS. (worunter ein Baseler, Streuber im Philologus II. 379. ff.) berichtigt und um einige Verse vermehrt.

121. Stufen und Dichter der alten Attischen Komödie.

1. Stufengang und Verlauf der alten Komödie. Nach den Zeiten der Persischen Kriege begannen die Attiker langsam aus den Elementen des Megarischen Schwankes ein angemessenes Lustspiel zu bilden. Die frühesten Versuche

werden dem Chionides beigelegt. Die Komiker müssen aber still und unbemerkt vorgeschritten sein, wenn es wahr ist dafs erst in den achtziger Olympiaden, wo man auf die neue Gattung aufmerksam wurde, Krates mit einem festen oder ausgedehnten Plan hervortrat und die flüchtigen satirischen Einfälle der Improvisation überschritt. Seine Dichtungen waren freie Themen, einmal in treuer Darstellung des Lebens nach Art von Genrebildern aus der Wirklichkeit gezogen, dann auch phantastisch ausgeführte Spiele; man fand bei ihm lustige Charaktere, künstlich angelegte Scenen, selbst den Zusammenhalt und Umrifs einer dramatischen Oekonomie. Sein Verdienst bestand also darin dafs er mit Aufgebung des persönlichen und zufälligen Spottes (der ἰαμβικὴ ἰδέα), statt des blofs lächerlichen oder beifsenden Schwankes, Dichtung und Wahrheit zum Begriff der Gattung machte; seine guten Einfälle fesselten noch lange das genügsame Publikum, aber auf einem vorgerückten Standpunkt mufsten sie dürftig erscheinen. Die Komödie betrat nunmehr ihre Bahn mit rascheren Schritten, und der Spielraum der reinen Demokratie unter Perikles kam auch ihrer Kühnheit zu statten. Sie gewann eine der Tragödie nachgebildete theatralische Verfassung; aber von der Zeit dieser Einrichtungen und von ihren Urhebern, welche beim Ausbau des komischen Organismus durch Festsetzung des Chors, der Richter, der Schauspieler, der Masken und sonstiger Formen mitwirkten, war keine genauere Kenntnifs mehr zu erlangen, weil man auf den Beginn einer früher wenig geschätzten Volksdichtung
938 nicht geachtet hatte. Selbst als die Athener für die neue poetische Form einige Neigung fafsten, blieb ein moralisches Vorurtheil, und ein Gesetz untersagte den Areopagiten Komödien zu dichten; als dann die Lust schon kecker sich regte, die Komiker nicht nur Ereignisse der Zeit und die Verwaltung mit ihrem Spott verfolgten, sondern auch am Leben angesehener Männer eine beifsende Kritik im Ton des Archilochus übten, wurde wiederholt seit Ol. 85. eine Reihe von Beschlüssen gegen diese Vermessenheit gefafst und die lächerliche Darstellung genannter Personen in der vollen historischen Wirklichkeit (μὴ κωμῳδεῖν ὀνομαστὶ) verboten.

Wieweit damals die Komiker, nachdem sie einmal an die schmale Grenze zwischen Freimuth und Schmähsucht vorgerückt waren, im trunkenen Dionysischen Scherz an hochgestellte Staatsmänner sich wagten und sie von den Glanzpunkten der bürgerlichen Gesellschaft herabzogen, darüber gestatten jetzt nur Teleklides und Hermippus, Komiker und zugleich Verfasser von Ἴαμβοι, eine flüchtige Muthmafsung. Doch wenn man bemerkt dafs die komische Kunst ungeachtet alles Einspruchs einen immer kühneren Aufschwung nahm und stets verwegener die Zeitgenossen und ihre Sünden angriff, so mufste die junge Gattung ein geistiges Bedürfnifs der Athener befriedigen, und sicher übersahen sie am wenigsten den tiefen dichterischen Gedanken, der hinter diesen Auswüchsen lag. Gewifs war es ein grofser und bedeutsamer Erfolg, dafs die Komödie ganz auf eigne Kraft gestützt die Gunst und Anerkennung eines schwer zu befriedigenden Volks erzwang. Diesen Erfolg dankte sie nicht zum kleinsten Theil einem günstigen Zusammenflufs von Kräften in jenem glänzenden Zeitraum, als Perikles den blühendsten Staat von Hellas regierte. Damals besafs Athen seinen höchsten Reichthum an Bildung und Produktivität, der unabläfsig gesteigert mit einer Meisterschaft in der Plastik sich verband; die Tragödie war vollendet, in ihr lag aber die edelste Schule des Geistes und des reinen Geschmacks; hiezu kam die Blüte der Attischen Gesellschaft mit dem schönsten Schmuck des heiteren Gesprächs, mit weltmännischer Gewandheit und gutem Ton; zuletzt ein gutgelauntes Publikum, ausgezeichnet durch feine Gaben und Anlagen, und kein anderes mochte bei solcher Schärfe des Urtheils gleich empfänglich für Kontraste, für sprühenden Witz und Erfindsamkeit der Dichter sein. So grofse Vorzüge verstanden die Komiker, und mit ernstem Fleifs wurde von ihnen die Vorschule des Stils an der Tragödie gemacht, um in Eleganz der Form auf der Höhe des Zeitalterst sich zu behaupten. Noch mehr bewiesen sie Schnellblick und originalen Genius daran, dafs sie die Geschichte in grofsen Mafsen als den wahren Stoff der Komödie erkannten: sie haben die Gegenwart mit allen ihren Interessen, Irrungen und Widersprüchen immer vollständiger umfafst, um die Fortbildung

939 des reinen Geschmacks und der litterarischen Kritik (§. 73, 3.) sich vielfach verdient gemacht, und durch ideale Karikatur ihre Zuhörer auch wider Willen zum klaren Bewufstsein ihrer Gegenwart geführt. Weit entfernt die Schätze des klassischen Stils und des Witzes an ein eitles Ziel, an momentane Gelüste der Satire zu verschwenden, sehen wir sie selbst, je breiter die Räume wurden, innerhalb deren die Neuerungen und Verkehrtheiten jeder Art in Staat, Sittlichkeit und Litteratur vor ihren Augen aufschossen, um so gewissenhafter in die Tiefen sich zurückziehen: aber sie verbargen lange den Ernst unter den Hüllen einer gaukelnden Phantasie. Kratinus war der schöpferische Dichter, dessen glänzendes Talent, angeregt durch den streitbaren Geist des Archilochus, die Komödie von kleinen Motiven zur freieren Bahn zog, und seine fast den ganzen Verlauf der achtziger Olympiaden umspannende Wirksamkeit vermochte den Stil dieser Poesie methodisch und kräftig zu begründen. Er gebrauchte drei Schauspieler und stattete den komischen Organismus mit solchem Geist in Erfindung und Polemik aus, dafs er der Komödie das Bürgerrecht und die gesetzliche Fortdauer im demokratischen Leben errang. Die grellen Lichter der Volksherrschaft forderten und vertrugen so starke Schlagschatten.

Zur höchsten Blüte gedieh daher die alte Komödie nach dem Tode des Perikles, vom Beginn des Peloponnesischen Krieges bis zur Katastrophe des Sicilischen Feldzuges (Ol. 87, 4. bis 91, 4.), indem sie mit dem Fortgang der Ochlokratie rastlos Schritt hielt. Wie durchgreifend auch deren Einflufs an Gemeinwesen und Künsten (§. 74.) sich erwies, so war doch dieses fieberhafte Regiment für keine Gattung erspriefslicher als die Komödie, die reifste Frucht der ochlokratischen Bildung und ihr bevorzugtes poetisches Organ. Während die Verderbnifs nach einander Politik, Glauben und Sitten ergriff, beschäftigten sich ernste Denker und lustige Geister mit dem längst angesammelten und stets wachsenden entzündlichen Stoff, und das Attische Volk gab jeder dichterischen Kraft, wenn sie nur mit Entschlossenheit den beweglichen Haufen in die Widersprüche seines inneren Lebens blicken liefs, bereitwillig Gehör. Ein scharfsinniger Beob-

achter fand am damaligen Athen, dem Mittelpunkt der Helle-
nischen Intelligenz, unerschöpfliche Nahrung; einem kühnen
und feinen Komiker folgten hier empfängliche Gemüther,
welche niemals an den Phantasiestücken einer aus Dichtung
und Wahrheit gewebten Bilderwelt ermüdeten, und es scheint
kein Wunder dafs diese Künstler bald ein klares Bewufst-
sein ihrer Aufgaben erlangten. Sie schufen mit Selbstgefühl
eine Gattung, welche das liebste Kind der Ochlokratie war,
sie wirkten aber mit allem Aufwand von Kraft nur für flüch-
tige Stimmungen und Momente, und indem die Forderungen
eines wandelbaren Publikums sich steigerten, konnte doch ihr
grofses Talent auf keine Dauer rechnen. Immer mufsten sie
neu sein und ihre chaotische Welt mit Ueberlegenheit durch-
schauen, um den greifbaren Typus derselben in die Formen
einer spielenden Kunst zu fassen; es genügte noch nicht dafs
sie den überfliefsenden Stoff beherrschten, oder wenn sie den
Taumel der Verwaltung, die Menge der handelnden, genialen 940
oder widerwärtigen Personen, die streitenden Parteien und das
Gewirr neuer geistiger Elemente beurtheilen konnten, dafs ih-
nen die Lust rege wurde das überraschende Schauspiel der At-
tischen Revolution in seinen Akten und kleinen Gruppen vorzu-
führen. Sie fühlten wohl dafs sie mitten in dieser so schwan-
kenden Gegenwart einen festen Standpunkt einnehmen, gegen-
über dem prosaischen Grundton ihrer Bürger eine fast ideale
Stellung keck behaupten müfsten, wenn anders sie das schwie-
rige Publikum (p. 119.) befriedigen und sogar seinem Urtheil
trotzen wollten. Denn gewifs hatte noch kein Dramatiker ein so
geübtes und unbehagliches Publikum vorgefunden: dasselbe
souveräne Volk welches im Lauf des Pöbelregiments, getrieben
von fieberhafter Unruhe, seinen Staat mit unendlichem Leicht-
sinn zum Opfer der Selbstsucht machte, besafs einen nicht ge-
wöhnlichen Grad geistiger Empfänglichkeit und Sinn für hohe
Gedanken, den sichersten Geschmack auf allen Feldern der
Poesie, die Gabe der schnellen Kombination und ein treues
Gedächtnifs für das Dichterwort. Zugleich aber zersplitterte
zusehends das antike Naturel, und verlor immer mehr an
positivem Boden. Eine treue Zeichnung dieser verschobe-
nen Welt, in der keine dauerhaften Zustände, keine blei-

benden Interessen einen Rückhalt gaben, wäre so wenig erfreulich als fruchtbar gewesen. Die Komiker brachten vielmehr grofse Bruchstücke ihrer wirren zerfahrenen Zeit unter phantastischen Gestalten der Karikatur auf die Bühne, sie erhoben die Erscheinungen der verdorbenen Attischen Gesellschaft in das Gebiet des Humors und betrieben mittelst greller Kontraste, denen nichts zur Anschaulichkeit eines lichtvollen Gemäldes fehlt, eine poetische Kritik, wo der Verlust an gesunder Politik und Sitte sich aus dem idealen Widerschein der Vergangenheit unmittelbar begreifen liefs. Die Stoffe der komischen Dichtung mischten Wirklichkeit und Phantasie auf den Trümmern der alten Welt; ihr Prinzip flofs aus dem Recht und der in ochlokratischer Zeit stillschweigend gewährten Befugnifs, eine Censur über den Staatskörper auszuüben; auch in der Form schwebte sie zwischen Kontrasten, der gesellschaftlichen Eleganz und der plebejischen Fahrlässigkeit, und nirgend empfand man schneller den Charakter des spielenden Ernstes. Diese wunderbare Stellung in zweifelhafter Mitte theilte die Komödie mit dem Leben jener Zeit, dem jedes Gleichgewicht mangelt; in der Ochlokratie lag ihre Wahrheit, mit ihr mufste sie stehen und fallen.
941 Ihre Blüte war daher so kurz als ihre Dauer, aber keine Gattung der Poesie hat rascher das Ziel erreicht, keine mit solcher Meisterschaft aus geringen Mitteln sich entwickelt oder glänzender die Macht des Attischen Genies dargethan. Durch den Umschwung des erhitzten Athenischen Volks gezeitigt wurde sie zu sprudelnder Produktivität erregt und mit dem Bewufstsein ihrer frischen Kraft erfüllt; ein erstaunlicher Wetteifer trieb Dichter des ersten und letzten Ranges in dieselbe Bahn, um die Gunst von Kennern zu erhaschen, von feinen Geistern, die wetterwendisch genug (p. 124.) dem Neuen zueilten; sogar Dichterbünde, die sonst in Athen ungewohnt waren, wirkten hier für den gleichen Zweck, und geistesverwandte Männer theilten unter sich die Arbeit an einem komischen Thema; die heifse Leidenschaft mit der man die komische Bühne verschlang, erklärt endlich, was anfangs als ein Widerspruch erscheint, dafs noch die Mittelmäfsigkeit, der dürftige lächerliche Schwank, einen Beifall

mindestens für den Augenblick errang. Allein die wahre Lebensdauer dieser poetischen Seligkeit währte nur bis zum unglücklichen Feldzuge nach Sicilien, welcher den Kern des Attischen Stammes aufrieb und seinen Gemeingeist völlig brach; dem Staat blieben sehr beschränkte Mittel und ein kraftloses Geschlecht, das weder in Politik noch im litterarischen Gebiet den früheren Schwung besafs. Athen war verarmt, sein Wohlstand ebenso gesunken als der Sinn für edlen Aufwand; seitdem kürzte man an der Ausstattung der Dramen, besonders des Chores (p. 94.), mit den Choreuten schrumpfte die Melik zusammen, und bald genügten kleine, mit der Fabel lose verbundene Lieder, die man an Stelle des Chores einlegte. Zugleich wurden die Schranken zahlreicher, die den Freimuth der Komiker und ihre allzu kecke Kritik ins enge zogen, oligarchische Reaktionen, mifsgünstige Beschlüsse gekränkter Politiker, vollends die Nüchternheit und der gedrückte Ton des Lebens, dieser jähe Wechsel mufste die gute Laune verkümmern und gönnte der Komödie nur einen verbrauchten Stoff. Nicht weniger empfindlich war der Schaden, den die komische Kunst durch Eilfertigkeit und Mangel an gründlichem Fleifs (p. 120.) erlitt. Sie verlor daher ihren grofsartigen politischen Charakter, ging aber allmälich auf abstrakte Themen ein, auf allgemeine Zustände der Gesellschaft oder Schwächen der menschlichen Natur, und schonender wurden persönliche Züge berührt; die Dichter selbst, von denen ein Theil hoch in die Jahre kam und den Krieg überlebte, welche die schönere Zeit und ihren Rückschlag erfahren hatten, waren sich unähnlich und gleichsam doppelseitig geworden, so dafs ihre Poesie häufig in verschiedenartige Hälften zerfiel. Also verwandelte sich diese Gattung unmerklich in ein zahmes Lustspiel, und noch vor dem Ende des Peloponnesischen Krieges war die Bahn der alten Komödie in Objekten, in Form und Tendenzen völlig durchlaufen.

1. Beim Mangel einer zusammenhängenden Tradition, die 942
schon Aristoteles (oben p. 450.) vermifste, können wir nicht umhin die leeren Räume der beginnenden Attischen Komödie mehr durch kleine Notizen anzudeuten als mit strenger Kombination auszufüllen. Anfangs bestand ihr Chor aus freiwillig zusammengetretenen Liebhabern, ihr Hauptspieler war aber der Dich-

ter selbst, was Suidas ausdrücklich vom Chionides anmerkt: ὃν καὶ λέγουσι πρωταγωνιστὴν γενέσθαι τῆς ἀρχαίας κωμῳδίας. Diese befremdlichen Worte sind einfach nach der Analogie der Tragödie (pp. 14. 31.) zu fassen, wo das tragische Gedicht zuerst allein im Chor und in seinen Vorträgen enthalten war, dann ein Schauspieler, identisch mit dem Dichter, hinzu trat, zuletzt aus dem Verein beider eine dramatische Handlung sich entwickelte. Nun gilt Chionides für den ältesten attischen Komiker. Die ersten Siege gewann aber Magnes, der wenig jünger war; vielleicht wurde keiner von beiden vor Ol. 80. bekannt. In die frühen Anfänge des Lustspiels scheint auch jener Vortrag an den Chytren zu gehören, den die Stelle p. 141. erwähnt. Wieweit schon durch Epicharmus vorgearbeitet war, das heifst, ein wesentliches Element des komischen Geistes und Stoffes bei jenem sich vorfand (denn von seinem Einflufs auf Attische Komiker darf man schwerlich reden), versucht Welcker Kl. Schr. I. p. 332. ff. in einer Klassifikation der durch Komiker behandelten Mythen und Parodien genau zu bestimmen; ihm schien der Unterschied in Stoff und Form nicht zu grell, wir finden wenig mehr als Analogien. Ohnehin würde die Differenz zwischen Athenern und Sikelioten, einem demokratischen Theater und einer königlichen Bühne sich kaum stark genug denken lassen. Organisation der Komödie durch Krates: Hauptstelle Aristot. *Poet.* 5. τῶν δὲ Ἀθήνησιν (wol Ἀθηναίων) Κράτης πρῶτος ἦρξεν ἀφέμενος τῆς ἰαμβικῆς ἰδέας καθόλου ποιεῖν λόγους καὶ (ἢ f. L.) μύθους. Das Mifsverständnifs der letzten Worte ist soweit gegangen, dafs man Fabeln und Erzählungen diesem Bühnendichter zumuthet: Ansichten bei Meineke I. p. 60. II. p. 241. Allein der sichere Sprachgebrauch (Th. I. p. 69. Bergk *Commentt.* p. 276.) zeigt dafs man eine freie poetische Behandlung von Themen meinte, deren Stoff oder Motiv aus der Wirklichkeit gezogen war, dafs also Krates Dichtung mit Wahrheit mischte, und statt bei zufälligen Persönlichkeiten (τὰ καθ' ἕκαστον bei Aristoteles ein Gegensatz zu τὰ καθόλου) zu verweilen, die den Kern der ἰαμβικὴ ἰδέα bildeten, schon das Generalisiren betrieb. In seinen Fragmenten kommen weder persönliche noch politische Züge vor; keins wird wegen historischer Thatsachen citirt; Titel wie Γείτονες, Παιδιαί, Τόλμαι, Θηρία und Λάμια lassen einen naiven Attischen Mimus ahnen. Dahin pafst auch das komische Motiv, dessen *Anon. de Com.* (coll. Ath. X. p. 429. A.) gedenkt: πρῶτος μεθύσους ἐν κωμῳδίᾳ παρήγαγε. Wie stark Leidenschaft und Persönlichkeiten jener ἰαμβικὴ ἰδέα sich aussprachen, kann man nur aus den Ἴαμβοι (ἐν Τριμέτροις, ἐν Τετραμέτροις) des heftigen Hermippus abnehmen: Fragmente bei Meineke I. p. 96—99. und Bergk Lyr. p. 618. sq. Vollendet wurde die Poesie des

Krates durch seinen Genossen **Kratinus**, dem der Anonymus unter anderen Verdiensten beilegt: *κατέστησε πρῶτον τὰ ἐν τῇ κωμῳδίᾳ πρόςωπα μέχρι τριῶν.* Die Komödie dieses Mannes, die des Teleklides und einiger anderen von Ruf berührte vielfach die Verwaltung des Perikles, und die kleinen Kläffer, darunter Hermippus sein erbitterter Gegner, machten ihm einen schwierigen Stand; Plutarch der *Pericl.* 32. 33. und anderwärts solcher Ausfälle gedenkt, läfst uns merken dafs kein Zug an Leib und Leben des ersten Staatsmannes dem Scharfblick jener Komiker entging. Aber erst nach seinem Tode gelangten sie durch die bleibende Volksgunst zum Recht einer Staatscen- 943
sur oder unbedingten *παρρησία.* Isocr. *de Pace* 14. p. 161. *Ἐγὼ δ' οἶδα μὲν ὅτι — δημοκρατίας οὔσης οὐκ ἔστι παρρησία, πλὴν . . . ἐν τῷ θεάτρῳ τοῖς κωμῳδιοδιδασκάλοις· ὃ καὶ πάντων ἐστὶ δεινότατον, ὅτι τοῖς μὲν ἐκφέρουσιν εἰς τοὺς ἄλλους Ἕλληνας τὰ τῆς πόλεως ἁμαρτήματα τοσαύτην ἔχετε χάριν, ὅσην οὐδὲ τοῖς εὖ ποιοῦσι κτλ.* Dio Chrys. *Or.* 33, 9. (T. II. p. 4. *Rsk.*) *Ἀθηναῖοι γὰρ — Ἀριστοφάνους μὲν ἤκουον καὶ Κρατίνου καὶ Πλάτωνος, καὶ τούτους οὐδὲν κακὸν ἐποίησαν, ἐπεὶ δὲ Σωκράτης . . . οὐχ ὑπέμειναν. ἐκεῖνοι μὲν γὰρ ὑφορώμενοι καὶ δεδιότες τὸν δῆμον ὡς δεσπότην ἐθώπευον, ἠρέμα δάκνοντες καὶ μετὰ γέλωτος· ὥςπερ αἱ τίτθαι τοῖς παιδίοις, ὅταν δέῃ τι τῶν ἀηδεστέρων πιεῖν αὐτά, προςφέρουσι μέλιτι χρίσασαι τὴν κύλικα. τοιγαροῦν ἔβλαπτον οὐχ ἧττον ἤπερ ὠφέλουν, ἀγερωχίας καὶ σκωμμάτων καὶ βωμολοχίας ἀναπιμπλάντες τὴν πόλιν.* Die männliche Jugend (*παῖδες* werden mehrmals unter den Zuschauern genannt, Bekker Charikles II. p. 266. fg. oder III. 145.) liebte nach Plato *Legg.* II. p. 658. D. vorzugsweise die Komödie; diese konnte natürlich in älteren Zeiten von keiner Frau (oben p. 122.) besucht werden. Ihr Privilegium einer *censura morum* hat aber Cicero als aristokratischer Römer *ap. August. C. D.* II, 9. (*Rep.* IV, 10.) mit lebhaftem Unwillen verdammt, weil eine schmähsüchtige Kritik über würdige Männer im Rang eines Perikles mit jeder gesunden Politik zu streiten schien. Offenbar war dieses die Meinung auch der Athener vor der Ochlokratie: Plut. *de glor. Ath.* p. 348. B. *τὴν μὲν κωμῳδιοποιίαν οὕτως ἄσεμνον ἡγοῦντο καὶ φορτικόν, ὥςτε νόμος ἦν μηδένα ποιεῖν κωμῳδίας Ἀρεοπαγίτην.*

Verbote und Beschränkungen: Meineke I. p. 40. sq. Wachsmuth Hell. Alterth. I, 2. Beil. 4. (I. 612. ff. 830. ff. 2. Aufl.) Bergk in Schmidts Zeitschr. f. Geschichtswiss. II. p. 193. ff. (meint dafs die frühesten Verbote von einer priesterlichen Reaktion ausgingen) *Cobet Obss. in Plat.* p. 36. sqq. Von einer angeblichen *lex annalis*, welche den Komikern untersagt hätte vor einem gewissen Lebensalter aufzutreten, Haupt Giefsener Progr. 1847. 4. Zuerst bestand wie die Aristophanischen Scholien sagen das Verbot,

μὴ κωμῳδεῖν ὀνομαστί, Ol. 85. (das erste Datum für die Wirksamkeit der Komödie) drei Jahre lang; dann vergafs man es, weshalb der Beschlufs um Ol. 91. erneuert wurde. Das Verbot hat man bisweilen zu buchstäblich genommen: es konnte und sollte nur verhüten dafs angesehene Männer in ihrer ganzen historischen Persönlichkeit an den Pranger einer Archilochischen Satire gestellt würden. Hiezu kamen seit Ol. 93. Schmälerungen der Choregie: das letzte Datum einer Liturgie fällt in Ol. 94, 2. Lysias Or. 21, 4. p. 699. ἐπὶ δὲ Εὐκλείδου ἄρχοντος κωμῳδοῖς χορηγῶν Κηφισοδότῳ ἐνίκων, was mit einem Aufwande von 16 Minen geschah; die Reste zweier choregischer Titel *Corp. Inscr.* 219. 228. fördern uns nicht. Starke Reduktionen machten hier Kinesias und Agyrrhius aus Empfindlichkeit über den komischen Spott, wovon am ausführlichsten Platonius. Worin der öffentliche Lohn der Komiker (τοὺς μισθοὺς τῶν ποιητῶν *Ran.* 370. τὸν μισθὸν τῶν ποιητῶν συνέτεμε *Schol. Eccl.* 102. vergl. den Punkt vom Ehrensold der Tragiker oben p. 142.) bestand, den besonders Agyrrhius entzog, und ob er ein regelmäfsiger war, ist unbekannt. In Bezug auf eine Glosse des Hesychius, Μισθόν. τὸ ἔπαθλον τῶν κωμικῶν. — ἔμμισθοι δὲ πέντε ἦσαν, äufsert Böckh in der 2. Ausg. der Staatshaush. I. p. 339. „Die Bemerkung über die fünf ist wohl begründet; diese bezieht sich darauf, dafs jederzeit fünf Komiker mit einander in den Kampf traten, die gewifs alle bezahlt wurden: die Preise der siegenden sind aber davon unabhängig u. s. w." Dies alles ist gleichwohl hypothetisch oder vielmehr unsicher. Mehrere sonst sehr verzierte Geschichten, die sich an des Aristophanes Babylonier und die Bapten des Eupolis knüpfen, setzen immerhin einen Glauben an energische Rache der angegriffenen Politiker voraus. Auf der anderen Seite haben die faden Späfse der seichten Komiker, eines Ameipsias oder Philyllius, dann die Wiederkehr abgestandener, der Aufputz geistloser Themen, nachdem die Blüte des komischen Genies verduftet war, allmälich das Ansehn der Komödie herabgesetzt und ihre Wirkung abgeschwächt. Man vergleiche die Register der Trivialitäten bei Aristophanes, *Nub.* 534. ff. *Vesp.* 57. ff. *Pac.* 740. ff. *Ran. init.* Ein Denkmal dieses Abfalls sind des Archippus Ἰχθῦς.

944 2. **Dichter der alten Komödie.** Die Gesamtzahl der alten Komiker betrug, genau berechnet und die selten erwähnten mit einbegriffen, vierzig. Die Litteratur dieser für den mäfsigen Zeitraum, in den ihre Thätigkeit und Blüte fällt, ansehnlichen Gruppe war durch den Fleifs und kritischen Geist der Alexandriner gründlich gesichtet und festgestellt worden; ihnen verdankte man nicht nur die Charakte-

ristik der hervorragenden Dichter, sondern auch eine Zählung ihrer Dramen. Aus den Trümmern jener gelehrten Verzeichnisse, welche sich in den alten Einleitungen zum Aristophanes vorfinden, erhellen als Gesamtzahl des komischen Nachlasses 365 Titel mit Einschlufs der unächten; nach unserem höchsten Anschlag würde sie nicht über 300 steigen. Ueber den wahren Verfasser entstand mehrmals ein Zweifel; die gelehrten Citationen der Alten pflegen in Fällen, wo man zu keiner Entscheidung kam, die Namen mehrerer Dichter, immer aber der gleichzeitigen (wie *Φιλύλλιος ἢ Εὔνικος ἢ Ἀριστοφάνης ἐν Πόλεσιν*) neben einander zu setzen. Einen Anlafs zu solchen Zweifeln gaben entweder Ueberarbeitungen der älteren Stücke (wie der Erstlinge von Chionides und Magnes), oder es waren dankbare Themen, namentlich bei Pherekrates, den Umständen gemäfs erneuert worden. Diese vielleicht starken Veränderungen von fremder Hand erscheinen weniger auffallend, wenn man bedenkt dafs die Dichter selbst ihre günstig aufgenommenen, noch mehr aber ihre verunglückten Dramen (wie Aristophanes mit seinen Wolken, Fröschen u. a. that) in wesentlichen Punkten abänderten oder manches zeitgemäfs einlegten; daran erinnert die häufige Notiz von einer ersten und zweiten Ausgabe. Ferner unterschied man wie es scheint diese Komiker nach ihrem poetischen Rang, wofern eine Formel *οἱ ἐπιδεύτεροι τῆς ἀρχαίας κωμῳδίας* die Mitglieder der zweiten tieferen Stufe bezeichnet hat. Bedeutender ist uns die Thatsache, dafs nur die Meister mit Vorliebe kommentirt wurden, und die sophistische Zeit eben diese durch ihren Stil ausgezeichneten in Studium und Nachahmung als einen Schatz verehrte. Da sie nun den Interessen der höheren Bildung zusagten, konnten sie sich länger im Kreise der feinen Welt erhalten; denn diese Komödie war als ein ochlokratisches Gut mit abnormen Bestandtheilen niemals bei den Studienmitteln der Jugend zugelassen worden.

2. Litterarische Chronik der alten Komiker bei Meineke Vol. I. p. 27—270. Ihre Fragmente bei demselben Vol. II. Kritische Monographien: R. Hanovii *Exercitatt. crit. in comicos Graecos,* 945
Hal. 1830. Th. Bergk *Commentationes de reliquiis comoediae*

Atticae antiquae, *L.* 1838. Veraltet sind die Fragmentsammlungen für Cratinus (*L.* 1827.), Pherekrates und Eupolis (*L.* 1829.) von Runkel, die Monographie von Lucas, Cratinus und Eupolis, Bonn 1826. Aus dem Verzeichnifs der Komiker fallen Alkimenes und Hegemon fort; einige wie Xenophon und Arkesilas sind leere Namen; andere wie Demetrius gehörten nicht genau zur antiken Periode. Die Klassifikation welche die Formel *οἱ ἐπιδεύτεροι τῆς ἀρχαίας κωμῳδίας* anzudeuten scheint, Meineke aber vom Nachtrab jüngerer Dichter p. 211. fafst, beruht nur auf Suid. v. *Ἀριστομένης* und *Φρύνιχος*. Analog wurde der Ausdruck auch auf Redner angewandt, Th. I. p. 537. Endlich erkennt man die schon erwähnten Dichterbünde, eine selbst in der komischen Litteratur später nicht wiederkehrende Erscheinung, zuvörderst im Verein von Aristophanes und Eupolis bei den *Ἱππῆς*, dann gehört hieher Krates, der sich dem Kratin als *ὑποκριτής* (Regisseur) anschlofs, dazu Beispiele des Plato (Meineke I. p. 162.) und Aristophanes, der eine Zahl seiner Stücke durch Kallistratos und Philonides aufführen oder in Scene setzen liefs. Gleichwohl hatte man keinen Zweifel über den wahren Verfasser; Kleon durfte daher den Aristophanes selbst belangen.

1. *Χιωνίδης* aus Athen, mit welchem die Attische Komödie beginnt, um Ol. 80. Wenige Fragmente sind aus zwei Stücken übrig, den *Ἥρωες* und den angezweifelten *Πτωχοί*.

2. *Μάγνης*, Athener aus dem Gau der Ikarier, in den ersten achtziger Olympiaden, gefiel eine Zeitlang und soll eilf Siege gewonnen haben, bis er im höheren Alter mit Kälte zurückgeschoben wurde. Neun Stücke die unter seinem Namen umliefen (genannt *Βάτραχοι*, *Διόνυσος*, *Λυδοί*, *Ὄρνιθες*, *Ποάστριαι*, *Τιτακίδης*, *Ψῆνες*), galten für überarbeitet und werden selten berührt. Hauptstelle Aristoph. *Equ.* 523—28.

3. *Ἐκφαντίδης*, einer der ältesten und früh veralteten Komiker, ist nur durch geringe Notizen und einen Titel *Σάτυροι* bekannt.

4. *Κράτης* aus Athen, dem Magnes gleichzeitig, gilt als Urheber des komischen Organismus (p. 505.), und bestritt diese seine Kunst mit etwas einförmigen Hausmitteln und wechselndem Erfolg, bis die Athener seiner überdrüfsig wurden. Er verband sich dem Kratinus, dessen Dramen er auf die Bühne brachte, wie später Pherekrates an ihn sich anschlofs. Seine Fragmente sind nicht ohne Gewandheit und

in lebhaftem Ton geschrieben. Man zählte 14 Stücke; Stellen werden aus neun erwähnt: *Γείτονες*, *Ἥρωες*, *Θηρία* (mit Darstellungen einer phantastischen Welt), *Λάμια*, *Μέτοικοι*, *Παιδιαί*, *Ῥήτορες*, *Σάμιοι*, *Τόλμαι*. Seine Dramen 946
werden selten und nur von Sammlern angeführt.

Charakteristik bei Arist. *Equ.* 540—43. wo die Worte, ὃς ἀπὸ σμικρᾶς δαπάνης ὑμᾶς ἀριστίζων ἀπέπεμπεν, ἀπὸ κραμβοτάτου (κραμβοφάγου) στόματος μάττων ἀστειοτάτας ἐπινοίας, das Bild eines poetischen Gastgebers, der die Zuschauer an seinem Tische schmausen läfst, ungefähr wie *fr.* 313. ausmalen, wo die Rede von demselben Krates ist. Sie sollen gewifs kein mit Ironie gefärbtes aufsergewöhnliches Lob geben, sondern einen Dichter zeichnen, der sein noch genügsames Publikum ökonomisch mit schlichter Hausmannskost bewirthet, und gewohnt ist seinen glücklich gefundenen Vorrat gleich aufgewärmtem Kohl etwas oft aufzutischen. Meineke I. p. 59. hielt ihn für jünger als Kratin, weil Aristophanes (der doch nicht als Chronolog und Litterarhistoriker spricht) ihn nach diesem erwähnt, weil er desselben ὑποκριτὴς war und wegen der Chronik des Eusebius. Sieht man auf den Standpunkt des Krates, so war er der ältere, weniger ausgebildete Komiker.

5. *Κρατῖνος* Sohn des Kallimedes, soll das Alter von 97 Jahren erreicht haben; nach einer wahrscheinlichen Kombination war er um Ol. 65, 1. geboren und starb gegen Ol. 89, 2. Er betrat die komische Bühne nicht vor den achtziger Olympiaden (sein erweislich frühestes Stück *Ἀρχίλοχοι* ist nicht älter als Ol. 82, 4.), und gewann erst als bejahrter Mann eine glänzende Wirksamkeit; aber er beherrschte längere Zeit die Komödie, und beschlofs diese Laufbahn, als er schon nachzulassen oder in der Gunst zu verlieren begann, mit dem überraschend frischen Denkmal eines jugendlichen Geistes, der kurz vor seinem Tode Ol. 89, 1. aufgeführten *Πυτίνη*. Er war und blieb bis zum Greisenalter ein Weltkind, dem es wohl anstand mit der kühnen Licenz seiner Muse gemüthlich und in seliger Heiterkeit zu spielen, überdies mehr eine bacchische vom Weinrausch durchglühte Natur (seine Neigung für den produktivmachenden Wein wurde häufig verspottet), und weniger ein feiner Künstler, welcher den hohen und strengen Forderungen dieser Dichtung hätte genügen wollen. In diesem genialen Geist erkannten seine

Zeitgenossen einen klaren und gefälligen Ausdruck des Attischen Wesens, und ihm als dem ersten originalen Bildner des komischen Gedichts war es vielleicht vor allen seinen Nachfolgern gegeben die verschiedensten Elemente der Rede zu mischen. Er sprach popular und volksthümlich (woher bei ihm eine Menge sprüchwörtlicher und praktischer Wendungen), erhob sich aber auch zum höheren schwunghaften Ton; er erinnerte gelegentlich an die Grofsheit des Aeschylus, und vermied doch nicht die Herbheit und persönliche Satire des Archilochus. Stark durch ein keckes Selbstgefühl schwang er in beredten Worten die Geifsel gegen Laster und Verderber der guten alterthümlichen Sitte; die Neuheit seiner Diktion, welche bald läfsig bald lyrisch und reich an Figuren war, zeugte von Feuer und biederer Gesinnung. Einem Kopf von solcher Kraft und Lebenslust gelang der Organismus der Komödie, die bisher ein harmloses Lustspiel war: er hat ihren Stil gegründet, Vers und Ausdruck erfin- *
947 derisch behandelt, einen Plan mit dialogischer Kunst entwickelt und sie mit grofsem Gehalt aus den politischen und gesellschaftlichen Elementen des Staats erfüllt. Gemüth und liebenswürdige Grazie milderten die Schärfe seiner Polemik; überdies nahm er es leicht mit den Ausführungen der Oekonomie, und schätzte weder den strengen Fleifs noch die ideale Vertiefung des Aristophanes, den er als studirten Pedanten gleich anderen jüngeren Kunstgenossen ansah und zu gering anschlug. Selbst jene Pytine, deren Werth er empfand und bei der er seine Kraft zusammennahm, befriedigte hauptsächlich durch den Reiz der Erfindung und ihren sinnigen, aus ursprünglichem Genie stammenden Bau. Doch pafste wol auch der Mafsstab der politischen Komödie nicht auf alle seine Dichtungen; vielleicht fielen in seine frühere Periode die *Ὀδυσσῆς*, eine Travestie oder bis in die hexametrische Form getreue Parodie der Odyssee, wo Parabasis und Chorlieder fehlten; in gleicher Weise bemerkt man parodische Formen in den *Σερίφιοι*. Denn es ist nicht eben glaublich dafs dieser Dichter in einer Zeit, als die politische Redefreiheit der Komödie beschränkt oder vielmehr durch Psephismen bedroht wurde, zur Travestie als einem Versteck

seine Zuflucht nahm. Er arbeitete weder viel noch rasch, siegte neunmal und fand gelehrte Kommentatoren für seine nachgelassenen 21 Stücke: Ἀρχίλοχοι, Βουκόλοι, Δηλιάδες, Δραπέτιδες, Εὐνεῖδαι, Θρᾶτται, Ἰδαῖοι (zweifelhaft), Κλεοβουλῖναι, Μαλθακοί, Νέμεσις, Νόμοι, Ὀδυσσῆς, Πανόπται, Πλοῦτοι, Πυλαία, Πυτίνη, Σάτυροι, Σερίφιοι, Τροφώνιος, Χείρωνες, Ὧραι. Ein Stück Χειμαζόμενοι ging früh unter, die Titel Διδασκαλίαι und Λάκωνες sind sehr zweifelhaft, andere gehörten dem jüngeren Kratin.

6. Φερεκράτης, anfangs Schauspieler, siegte bereits Ol. 85, 3., ist aber sonst durch keine biographische Notiz näher bekannt; nur scheint aus einzelen seiner Aeufserungen hervorzugehen dafs er über die Abgunst der Richter sich zu beklagen hatte. Die späteste Zeitbestimmung ist für ihn Ol. 91. Er galt für einen der feinsten, auch durch Eleganz des Stils ausgezeichneten Komiker, auch lag seine Stärke nicht in der derben politischen Satire, sondern in der Erfindung und Oekonomie. Ueber diesen Vorzug läfst sich nun zwar wegen Kürze seiner Fragmente, deren man nur eine mäfsige Zahl besitzt, nicht mehr urtheilen, doch berechtigt vieles zur Annahme dafs mehrere Themen auf Sittenbilder und häusliche Zustände des Lebens eingingen, selbst zum Verkehr der Sklaven und Hetaeren herab stiegen; zum Theil überraschten sie durch Neuheit in Kombinationen und Scenerie, wie Ἄγριοι das Gemälde des rohen Naturlebens im Gegensatz zur bürgerli- 948
chen Gesellschaft, oder Κραπάταλοι ein musisches Spiel in der Unterwelt. Erscheint er nun auch nicht immer geistvoll und läfst er es an strenger Korrektheit fehlen, so ist doch sein Ausdruck anmuthig und gefällig, und am wenigsten darf man bezweifeln dafs er ein originaler Sprachbildner war. Manchen Stoff hat er, wie es scheint, mit zeitgemäfsen Abänderungen, vielleicht ganz überarbeitet wieder in Umlauf gesetzt; weshalb man das Stück Ἀγαθοί bezweifelte, Πέρσαι auf einen Anonymus übertrug, Μεταλλῆς aber und Χείρων, von welchen beiden die gröfsten Ueberreste geblieben sind (jenes auffallend durch die gröbere Zeichnung des Schlaraffenlebens, dieses anziehend durch treffliche Schreibart und eine Charakteristik der modischen Musiker) als Werk des

Rhythmikers Nikomachus betrachtete. Wenn daher nicht weniges in der Sprache dieses Komikers anstöfsig ist, so kann es von den Diaskeuasten herrühren. Nach allem ergeben sich für Pherekrates 13 Titel: *Ἄγριοι* (Ol. 89, 4.), *Αὐτόμολοι, Γρᾶες, Δουλοδιδάσκαλος, Ἐπιλήσμων ἢ Θάλαττα, Ἰπνὸς ἢ Παννυχίς, Κοριαννώ, Κραπάταλοι, Λῆροι, Μυρμηκάνθρωποι, Πετάλη, Τυραννίς, Ψευδηρακλῆς.*

7. *Τηλεκλείδης*, nach der Mitte der 80 Olympiaden, bekannt als ein Eiferer wider die Allmacht des Perikles, war ausgezeichnet durch gute Schreibart und einen lebendigen Ton, den noch der Wohlklang seines Verses hebt. Er nimmt schon auf Euripides Bezug, und scheint daher die Zeiten der Ochlokratie gesehen zu haben. Von fünf Stükken sind wenige Trümmer übrig: aus den *Ἀμφικτύονες* (denkwürdig durch eine glänzende Schilderung der seligen Vorzeit), *Ἀψευδεῖς* (von Alten bezweifelt), *Ἡσίοδοι, Πρυτάνεις, Στερροί*, ein sechstes aber galt für unächt.

8. *Ἕρμιππος* des Lysis Sohn, ein gleich heftiger Gegner des Perikles als des Hyperbolus, nahm an den politischen Begebenheiten und den kriegerischen Entwürfen gegen die Peloponnesier lebhaften Antheil, verrieth aber auch in seinen Gedichten die Leidenschaft eines Parteimanns. Seine satirischen *Ἴαμβοι* (p. 511.) mochten dem Archilochischen Ton der frühesten Komiker nahe stehen, sein neckischer Geist tummelte sich aber auch in burlesken Formen, selbst in Behandlung mythischer Figuren, und den parodischen Stil scheint er mit Glück geübt zu haben. Dafs er gewandte Bildung und Witz besafs, erhellt aus den in metrischer und sprachlicher Hinsicht vortrefflichen Versen, er hatte Kraft und muntere Laune, daneben bemerkt man eine Fülle des Stoffs, die
949 auf ein lustiges bewegtes Leben deutet. Man hatte von ihm 40 Komödien, jetzt sind neun Titel mit mäfsigen Fragmenten bekannt: *Ἀθηνᾶς γοναί, Ἀρτοπώλιδες, Δημόται, Εὐρώπη, Θεοί, Κέρκωπες, Μοῖραι, Στρατιῶται* und die gastronomische Posse oder Parodie *Φορμοφόροι.*

9. *Μυρτίλος*, Bruder des Hermippus, ist nur als Verfasser der Komödie *Τιτανόπανες* bekannt.

10. *Ευπολις* Sohn des Sosipolis, schon jung entwickelt, da er 17 Jahr alt auftrat, siegte siebenmal (zuerst vermuthlich Ol. 87, 4.), war einige Zeit mit Aristophanes eng befreundet (diesen Dichterbund hat das klassische Denkmal der komischen Kunst *Ἱππῆς* verewigt), und verlor noch vor dem Schlufs des Peloponnesischen Krieges das Leben, entweder in einer Seeschlacht oder sonst durch Gewaltthat; seine Grabstätte wiesen mehrere Orte vor. Eupolis und Aristophanes sind die Meister, welche durch Talent und Kühnheit einander nahe gerückt die alte Komödie vollendeten. Im Gefühl geistiger Verwandschaft hatten sie zu gemeinsamen Werken sich vereinigt, man begreift aber auch dafs zwei so reizbare Naturen aus Eifersucht, als ihre Bahnen aus einander liefen, heftig sich befehden konnten und ohne Schonung ihre moralischen oder poetischen Schwächen einer scharfen Kritik unterwarfen. Die Alten haben dem Eupolis das höchste Lob ertheilt; wenn sie Schattenseiten anmerken, einen Hang zur derben Schmähsucht und grelle Sinnlichkeit, so finden wir doch in den Bruchstücken solche Züge nicht wieder. Sie rühmen aber die grofsartige Phantasie und plastische Darstellung seines Plans, welche von edlem Zorn und erhabener Gesinnung zeuge, die Gabe des feinen Scherzes und treffenden Spottes, den geistreichen Ton und die Grazie, deren Hauch und Harmonie man in allen seinen meisterhaft stilisirten Versen erkennt. Zwar sind diese nicht bedeutend genug, um aus den Trümmern den Gang seiner Oekonomie herzustellen; ihr Umfang ist aber oft ansehnlich genug, um den Reiz der körnigen, als klassisch anerkannten und doch keck erfundenen Sprache, die Melodie des Versbaus, den heiteren Witz und die geniale Charakteristik zu bewundern. Indessen kann man auch die Grundgedanken und Motive sei- 950
ner Dramen verstehen, wenngleich ihre Gliederung und Fassung (wie namentlich aus den Untersuchungen über die Bapten oder den Karneval des Alkibiades und seiner Partei erhellt) nicht durchweg begriffen wird. Noch jetzt ahnt man den Schwung und charaktervollen Patriotismus dieses Dichters aus den trefflichen Ueberresten seines Meisterwerks *Δῆμοι*. Fragmente sind aus zwölf Stücken vorhanden: *Αἶγες*,

Ἀστράτευτοι, *Αὐτόλυκος* (in zwei Ausgaben), *Βάπται*, *Δῆμοι* (berühmte Parallele zwischen den neuen und alten Zeiten der Attischen Politik), *Κόλακες* (siegte Ol. 89, 3.), *Μαρικᾶς* (Ol. 89, 4.), *Πόλεις*, *Προςπάλτιοι*, *Ταξίαρχοι*, *Φίλοι*, *Χρυσοῦν γένος*. Gelegentlich kommen noch andere Titel vor, darunter werden genannt *Νουμηνίαι* und *Ὑβριστοδίκαι*, als zweifelhaft *Εἵλωτες*.

11. *Φιλωνίδης*, Genosse des Aristophanes, dessen Dramen er einigemal (zuerst *Δαιταλῆς* Ol. 88, 1. zuletzt die Frösche Ol. 93, 3.) übernahm und in Scene setzte, war selber bekannt durch die Komödie *Κόθορνοι*, sonst wenig beachtet.

12. *Φρύνιχος*, von Ol. 87. an thätig, wetteiferte mit Aristophanes noch Ol. 93, 3. und starb wie es heifst in Sicilien. Er gehört in die nicht kleine Zahl von Komikern, welche weniger Genialität und erfindsame Kraft als den wesentlichen Vorzug ihrer durchgebildeten Zeit, formale Gewandheit und guten Geschmack besafsen. Wenig mehr erhellt aus den mäfsigen und nicht sehr ansprechenden Bruchstücken seiner zehn Komödien. Keine hatte sich eines ausgezeichneten Rufs erfreut, vielleicht auch nirgend eine grofse Frage der Politik behandelt: *Ἐφιάλτης*, *Κόννος*, *Κρόνος*, *Κωμασταί*, *Μονότροπος* (am meisten genannt, aus Ol. 91, 2.), *Μοῦσαι*, *Μύσται*, *Ποάστριαι*, *Σάτυροι*, *Τραγῳδοὶ ἢ Ἀπελεύθεροι*.

13. *Ἀμειψίας*, Nebenbuhler des Aristophanes, gefiel eine Zeitlang, so dafs er jenem zweimal (Ol. 89, 1. 91, 2.) den Preis abgewann; er scheint aber mit Recht von ihm unter die niedrigen Possenmacher gerechnet zu werden. Die spärlichen Ueberbleibsel von sechs Stücken (*Ἀποκοτταβίζοντες*, *Κόννος*, *Κωμασταί*, *Μοιχοί*, *Σαπφώ*, *Σφενδόνη*) verstatten kein solches Urtheil, wenn sie gleich den Eindruck einer nur gewöhnlichen Arbeit machen.

14. *Ἄρχιππος*, um Ol. 91. keiner der feinsten Dichter, wird am meisten wegen seiner *Ἰχθῦς* genannt, einer Satire auf die Fischliebhaberei der Athener; doch hat man ihn auch als muthmafslichen Verfasser von vier unächten Dramen im Nachlafs des Aristophanes bezeichnet. Seine

übrigen Stücke waren *Ἀμφιτρύων*, *Ἡρακλῆς γαμῶν*, *Ονου* 951
σκιά, *Πλοῦτος*, *Ῥίνων*, die theilweise an die mittlere Komödie grenzten.

15. *Ἀριστομένης*, um Ol. 88, 4. Nebenbuhler des Aristophanes, mit dem er noch Ol. 97, 4. wetteiferte, schrieb drei Komödien, *Βοηθοί*, *Γόητες*, *Διόνυσος ἀσκητής*.

16. *Καλλίας*, Sohn eines Fabrikanten Lysimachus, jüngerer Zeitgenosse des Kratinus, verfafste sechs Stücke. Fragmente werden unter den Titeln *Ἀταλάντη*, *Κύκλωπες* (auch dem Diokles beigelegt) und *Πεδῆται* angeführt.

17. *Λύσιππος*, der Ol. 86, 2. einen Sieg gewann, wird am meisten wegen der *Βάκχαι* genannt.

18. *Λεύκων*, wetteiferte Ol. 89. mit Aristophanes und Eupolis, Verfasser dreier Stücke, von denen *Φράτερες* allein durch einige Citate bekannt ist.

19. *Μεταγένης*, von niederer Herkunft, Zeitgenosse der vorher genannten, hatte wenn man aus der ziemlich grofsen Zahl von Bruchstücken schliefsen soll einigen Ruf; sein Ton ist aber gewöhnlich. Seine Dramen waren *Αὖραι ἢ Μαμμάκυθος*, *Θουριοπέρσαι*, *Ὅμηρος ἢ Ἀσκηταί*, *Φιλοθύτης*. Ihm stand nahe

20. *Ἀρισταγόρας*: dieser hatte das Stück *Αὖραι* unter dem Titel *Μαμμάκυθος* bearbeitet.

Bedeutende Dichter welche die Blütezeit der Ochlokratie überlebten und schon einen Uebergang in die mittlere Komödie machten, auch in Form und poetischer Haltung ihr merklich angehören, waren P l a t o (zur Unterscheidung d e r K o m i k e r genannt), T h e o p o m p u s und S t r a t t i s.

21. *Πλάτων*, Zeitgenosse des Aristophanes, verband grofse Gewandheit im Stil mit wackerer patriotischer Gesinnung, und konnte sich des Kampfes gegen Kleon rühmen. Seine dramatische Laufbahn läfst sich von Ol. 88. bis mindestens 97. verfolgen; er war einer der fleifsigsten Komiker, und hatte sogar anderen einige seiner Arbeiten überlassen. Da seine Thätigkeit in so verschiedenartige Zeiträume fiel, so wundert man sich nicht dafs er ungleich und wol auch nachlässig schrieb; dafs er aber geschätzt und fleifsig gelesen wurde, schliefst man billig aus der beträchtlichen Zahl

seiner Bruchstücke. Von wenigen der ihm beigelegten 28 Dramen ergibt sich der Plan; ein Theil neigte schon zur 952 mittleren Komödie, einige gingen auch in das Detail des häuslichen Lebens ein, und gewifs haben mehrere kein politisches Motiv behandelt. Ihre Titel: *Ἄδωνις*, *Αἱ ἀφ᾽ ἱερῶν*, *Γρῦπες*, *Δαίδαλος* (zweifelhaft), *Ἑλλὰς ἢ Νῆσοι*, *Ἑορταί*, *Εὐρώπη*, *Ζεὺς κακούμενος*, *Ἰώ*, *Κλεοφῶν* (Ol. 93, 3.), *Λάιος*, *Λάκωνες* (überarbeitet oder zweifelhaft wie *Μαμμάκυθος*), *Μενέλεως*, *Μέτοικοι*, *Νῖκαι*, *Νὺξ μακρά*, *Ξάντριαι ἢ Κέρκωπες*, *Παιδάριον*, *Πείσανδρος* (um Ol. 89.), *Περιάλγης* (wenig jünger), *Ποιητής*, *Πρέσβεις* (um Ol. 97.), *Σκευαί*, *Σοφισταί*, *Συμμαχία* (auch dem Kantharos beigelegt), *Σύρφαξ*, *Ὑπέρβολος* (um Ol. 91.), *Φάων* (Ol. 97, 1.), letzteres mit parodischen Rückblicken (p. 481.) auf das Gastmal des Philoxenus. Von ihm C. G. Cobet *Observatt. crit. in Platonis Comici reliquias, Amstel.* 1840.

22. *Θεόπομπος* Sohn des Theodektes (nach anderen des Tisamenus), seit Ol. 90. thätig, gehört im wesentlichen der mittleren Komödie. Mit derselben theilt er manche Nachlässigkeit in der Sprache, welche sonst stilistische Gewandheit beweist, dann die parodische Darstellung von Mythen und die Schilderung häuslicher Zustände, die gelegentlich einen schon gemilderten Spott auf Personen und Unsitten enthält. Seine nicht ausgedehnten Bruchstücke kommen unter 20 Titeln vor, deren keiner einen Ruf erlangt hat.

23. *Στράττις*, ein Dichter der mehr Witz und Eleganz als Tiefe besafs, war kaum noch von den Interessen der alten Komödie berührt, sondern nahm entschieden an der mittleren in derselben Weise wie Theopomp theil, vermuthlich über Ol. 99. hinaus. Man schrieb ihm 16 Titel zu, vielleicht läfst diese Zahl sich bis auf 19 bringen; von einigen war der Verfasser zweifelhaft. Unter anderen welche mit Stoffen des Mythos scherzten haben ein Interesse die Parodien des Euripides, *Μήδεια* und *Φοίνισσαι*, daneben das Charakterstück *Κινησίας*.

24. *Ἀριστώνυμος*, Zeitgenosse des Aristophanes, bekannt nur durch zwei Dramen, von denen *Ἥλιος ῥιγῶν* öfter genannt wird als *Θησεύς*.

25. *Ἀλκαῖος,* ein jüngerer Nebenbuhler des Aristophanes, schrieb zehn meistentheils aus der Mythologie gezogene Komödien, unter denen bemerkenswerth *Κωμῳδοτραγῳδία.*

26. *Εὔνικος* (später *Αἴνικος* geschrieben) wird nur bei den Komödien *Ἄντεια* und *Πόλεις* genannt; doch werden diese noch anderen beigelegt.

27. *Κάνθαρος,* Zeitgenosse des Plato; man war zwei- 953
felhaft wem von beiden das Stück *Συμμαχία* gehörte. Sonst werden ihm *Μήδεια* und *Τηρεύς* beigelegt. In derselben Zeit

28. *Διοκλῆς*, angeblich aus Phlius. Stücke: *Βάκχαι, Θάλαττα, Μέλιτται,* zweifelhaft *Κύκλωπες.*

29. *Νικοχάρης,* Sohn des Komikers Philonides, gehört überwiegend in die mittlere Komödie, wie seine parodische Behandlung der Mythen zeigt. Acht Stücke: *Ἀμυμώνη, Γαλάτεια, Ἡρακλῆς γαμῶν, Ἡρακλῆς χορηγός, Κένταυροι, Κρῆτες, Λάκωνες, Λήμνιαι.*

30. *Νικοφῶν*, Sohn des Theron, jüngerer Zeitgenosse des Aristophanes, mufs noch mehr für einen Dichter der mittleren Komödie gelten. Am meisten werden von ihm genannt *Ἀφροδίτης γοναί, Πανδώρα, Σειρῆνες* und *Χειρογάστορες.* Sein Vortrag verräth wenig poetischen Geist, er hascht desto mehr nach spafshaften und lächerlichen Wendungen.

31. *Φιλύλλιος* erscheint kaum noch als Mitglied der alten Komödie, und läfst bereits einen tiefen Verfall in Kunst und Vortrag ahnen. Aus seinen Dramen wird weniges erwähnt, zwei derselben (*Ἄντεια* und *Πόλεις*) waren bestritten.

32. *Πολύζηλος* erlebte die letzten Zeiten der alten Komödie, seine mythologischen Parodien (*Ἀφροδίτης — Διονύσου — Μουσῶν γοναί*) deuten aber schon auf einen Grundzug der mittleren; am meisten wird sein *Δημοτυνδάρεως* genannt.

33. *Σαννυρίων*, ein Spätling der alten Komödie, wird schon von namhaften Dichtern verspottet; er verfafste wenige Dramen, worunter *Γέλως* und *Δανάη.*

34. *Ἀπολλοφάνης*, Zeitgenosse des Strattis, besonders wegen der Komödien *Δαλίς, Ἰφιγέρων* und *Κρῆτες* erwähnt.

35. *Ἐπίλυκος,* aus derselben Zeit, Dichter des *Κωραλίσκος.*

36. *Εὐθυκλῆς*, Verfasser der *Ἄσωτοι* und *Ἀταλάντη*.

37. *Δημήτριος*, Dichter der *Σικελία*, schrieb offenbar nach dem Schlufs des Peloponnesischen Krieges, sowie

954 38. *Κηφισόδωρος*, dessen *Ἀμαζόνες*, *Ἀντιλαΐς*, *Τροφώνιος* und *Ὗς* genannt werden.

39. *Αὐτοκράτης*, nur als Verfasser der *Τυμπανισταί* bekannt.

Endlich mangelt es auch hier nicht an leeren oder bedenklichen Namen, wie Arkesilas und Xenophon. Das ganze mühsam zusammengestellte Verzeichnifs der alten Komiker schliefst mit Aristophanes. Wie dieser die übrigen in schaffender Kraft und selbst in Zahl der Dramen übertraf, so besafs er die gröfste Vielseitigkeit in Ideen und Formen, und die Nachwelt mufs aus ihm als dem typischen Vertreter seiner Gattung ein klares Bild ihres Organismus und die wesentlichen Gesetze der komischen Kunst entnehmen, um so mehr als gegenwärtig die Fragmentsammlung der anderen Komiker nach keiner Seite dafür ausreicht.

122. Charakteristik der alten Attischen Komödie.

1. Organismus der alten Komödie. Gleich der Tragödie, wenn auch nicht in gleicher Entwickelung begann die komische Poesie mit dem Chor und seinem Vortrag. Die Choreuten des Komikers waren ein augenblicklicher Verein von Freiwilligen, die für ein weltliches Spiel aber unter dem Schutz der Dionysischen Feier (p. 450.) zusammentraten; sie standen nicht im Dienst der öffentlichen Andacht und hatten eine nur schwache Beziehung zur Religion. Denn sie bedeuteten, worauf schon der ansehnliche Kreis von 24 Personen (p. 94.) hinweist, eine lustige Gesellschaft, welche vom Weinrausch belebt und durch den Gott zu heiterem Spott berechtigt wurde. Das Organ einer solchen Versammlung waren Stegreiflieder, begleitet von einer Mimik, deren Charakter aus den verrufenen Tänzen des Kordax sich abnehmen läfst; in diesem improvisirten Text, dem Beginn einer komischen Dichtung, fand zwar auch ein heiliger Gesang seinen Platz, aber blofs untergeordnet und bei gröfseren Ruhepunkten. Der komische Chor enthielt daher ver-

möge seines Ursprungs den Kern einer dramatischen Handlung, doch glich diese nur entfernt den dialogischen Ordnungen, welche das Spiel der drei von Kratinus (p. 507.) festgesetzten Schauspieler in einer anschaulichen Gliederung entwickelte; dann erst durfte man den Chor als den Gedanken und Vertreter des Dichters selbst betrachten. Ein sprechendes Denkmal jener Zeit, als der Chor vor einem geneigten Publikum persönlichen Spott mit kleinen feierlichen, doch nicht zu ernst gestimmten Liedern zu mischen begann, ist der alten Komödie in der Parabase verblieben. Sie steht streng genommen mit der Kunst im Widerspruch, da sie 955
das Spiel unterbrach und die Spannung der dramatischen Illusion aufhob, damit der Dichter sein Publikum verständigen konnte. Sobald nemlich die Exposition des Stücks abgeschlossen und sein Thema gründlich eingeleitet war, pausirte der Dialog; alsdann wandte sich der Chor, welcher am Gespräch auf der Bühne bisher theilgenommen hatte, zum Theater (*πρὸς τὸ θέατρον παραβῆναι*) und gruppirte sich symmetrisch in der Orchestra. Sein Vortrag berührte zuvörderst die Klagen oder Wünsche des Dichters, und setzte die Verdienste desselben in ein günstiges Licht, dann aber folgte seine Melik, abwechselnd religiös oder politisch, denn sie pries die Götter des Staates und rügte mit gleicher Schärfe Personen jedes Ranges und Mängel im öffentlichen Leben. Dieses Intermezzo kehrte wol weiterhin, nur unter anderen Formen, bei gröfseren Abschnitten wieder, so dafs die letzten Akte mit einer Reihe kleiner satirischer Bilder eingefafst wurden, aber die Parabasis, vor oder hinter die Mitte des Dramas gestellt, bildet einen Mittelpunkt: man betrachtete die Digression von den poetischen Zwecken in die Gegenwart als ein Programm des Komikers, für den vorzugsweise der Koryphaeus, demnächst einzele Choreuten das Wort führen. Selten besitzt sie die sämtlichen Glieder, welche die Grammatiker nennen, in ihrer ganzen Ausdehnung; war sie vollständig, so ging sie von einer Einleitung in wenigen Versen (*κομμάτιον*) zur eigentlichen oder engeren Parabasis über, welche gewöhnlich ein System anapästischer Tetrameter (*ἀνάπαιστος*), selten in freien komischen Metra gedichtet

war; hierauf kreuzte sich ein paar antistrophischer Gesänge
(στροφή, ᾠδή) mit politischen Kritiken, so dafs zwischen zwei
trochäische Abtheilungen (ἐπίρρημα, ἀντεπίρρημα) die ἀντί-
στροφος gelegt wurde. Anfangs begnügte man sich mit der
engeren Parabasis und einem raschen melischen Vortrag,
πνῖγος oder μακρόν. Die gesamte Parabasis ist ein grofser
Moment für den Dichter, welcher hier allein den Ernst sei-
nes Berufs mit Wärme verkündet und seiner guten Absich-
ten sich rühmen darf: wenn ihm also verstattet wird ein
vertrauliches Wort an seine Zuhörer zu richten und seine
Stellung zu rechtfertigen, wenn er sogar mit heiterem Selbst-
gefühl seinen Werth geltend macht und den Sieg begehrt,
so geschieht dies doch unter der Voraussetzung, dafs er mit
edler Persönlichkeit einen grofsen patriotischen Zweck ver-
folgt, und im Kampf für die höchsten Interessen seine Kunst
vollkommen zu beherrschen weifs. Eine solche Probe schlofs
956 jeden mittelmäfsigen Dichter aus. Nächst dieser herkömm-
lichen Abschweifung behauptet der Chor in der gebildeten, zum
Kunstwerk erhöhten Komödie einen festen und angesehenen
Platz, in genauer Beziehung zum Gang und zu den Ideen des
Dramas. Er bestreitet gelegentlich aus seinen Personen auch
kleine Gruppen oder Nebenchöre, die für augenblickliche Rol-
len im Hintergrund auftraten, zuweilen hinter der Scene
(*Ran. Lysistr.*) beschäftigt werden; einzele Mitglieder stan-
den auf versteckten Plätzen und spielten zur Aushülfe (πα-
ραχορηγήματα) für Gesang und Dialog. Diese heitere Viel-
seitigkeit des Chores schrumpfte bald nach dem Sicilischen
Feldzuge zusammen: die Choregie wurde beschränkter, die
Vorliebe für politische Komödien schwächer, die Choreuten
liefsen, worüber die Dichter (p. 94.) klagen, in Uebung und
Kunstfertigkeit nach, so dafs sie nur mit Liedern im gering-
sten Umfang, einmal als festlicher Reigen und dann als Spre-
cher des Bürgerthums, hervortraten. Die Parabasis wird fla-
cher (*Ran.*) und verschwindet mit dem Glanz der Melik all-
mälich; die Zahl der Chorgesänge beschränkt sich auf we-
nige Stellen, in unserem Text des Aristophanes fehlen sie
bisweilen gänzlich, und es scheint dafs diese jetzigen Lücken
durch eingelegte Lieder ausgefüllt wurden. Zuletzt figurirt

der Chor (*Plut.*) müfsig oder nimmt nur flüchtig Antheil am Gespräch. Auf diesem Punkt angelangt verliert der Chor, mehr noch als in der alternden Tragödie, seinen Werth für den Dichter, nachdem alles ideale Leben, zu welchem die alten Komiker ihn erzogen, aufgezehrt war. Sie hatten ihm das Recht ertheilt, im Geist eines gutgelaunten Karnevals unter phantastischen Trachten als Wespen Ziegen Vögel aufzutreten, und er spielte behaglich mit den Rollen der thierischen Natur einen erwünschten Versteck. In solchen symbolischen Masken verhüllten sie durchsichtig genug den innersten Gedanken des Stücks, aber die raschen kontrastirenden Wendungen, welche das Drama durchlief, befreiten den Chor immer mehr von seiner angenommenen Hülle, bis er geläutert vom Wahn der Parteien oder überwunden (*Ach. Nub. Vesp.*) offen in das Motiv des Dichters eingeht und mit wachsender Befriedigung seine Tendenz vertritt. Der Chor wechselt daher im Drama selbst die Rolle: nur im Anfang hält er es mit der Thorheit der Attischen Welt, dann wenn er durch den Verlauf der Begebenheiten über sich klar und nüchtern wird, steht er 957
auf Seiten der dichterischen Kritik, und folgt dem Komiker mit guter Laune gleichsam als sein Doppelgänger bis zu den kühnen Höhen des phantastischen Baus. Die Zergliederung der chorischen Partien gibt daher in den meisten Fällen einen Aufschlufs über Zweck und Kombination des Stücks.

2. Mit dem Standpunkt der Komödie, sofern sie mitten in der Gesellschaft und über ihr steht, hängt ihre Form in Stil und Metrik genau zusammen. Ihr Stil war eine so neue Schöpfung als zum gröfseren Theil ihr Versbau: beide Meisterstücke des Attischen Genies und guten Geschmacks. Die späteren Sophisten bewunderten die Reize dieser geistvollen Sprache, deren Phrase sie emsig wiedergeben, die Grammatiker erkannten sie für kanonisch und bedienten sich ihrer als eines sicheren Mafsstabs in den Fragen der Wissenschaft. Ueberliefert war hier der Komödie nichts, denn sie sollte die Mitte zwischen Extremen finden, dem tragischen Pathos und der gemeinen Volksrede. An letztere war sie durch den Standpunkt der Gattung gewiesen, und sie mufste diesen Boden für ihren ochlokratischen Stoff behaupten; soweit

blieb ihr ein idiotisches Element; einen dichterischen Stil gewann sie aber aus der Schule der Tragiker, wiewohl ihr die dort fixirte Phraseologie und höhere Färbung der Worte fern lag. Allein selbst die jüngeren Tragiker liefsen sich schon zum engeren Atticismus der feinen Gesellschaft herab und zogen aus ihm, seitdem der glossematische Bestandtheil wich, den Kern des Sprachschatzes, ihr Ton wurde leichter, ihre Rede fafslicher und mehr dem edlen Gespräch verwandt; sie nützten daher anderen Dichtern durch ihr methodisches Verfahren und vermittelten zwischen Poesie und dem gewöhnlichen Umgang. Hier bot sich den Komikern eine formale Schule dar, und sie haben, wie wir von Aristophanes (p. 377.) wissen, dieselbe nicht verschmäht; sie fanden dort Normen des korrekten Ausdrucks und Mittel um den Volksgebrauch kritisch zu sichten. Aufserdem entnahmen sie den Tragikern ein Element, worauf schon der natürliche Gegensatz der Formen wies, die Parodie. Als Darsteller einer Gattung, worin der Ernst ungeschieden neben der Satire lag, und seinen Stachel am liebsten hinter einer scherzhaften Maske verbarg, machten diese Komiker (p. 483.) von ihr den feinsten poetischen Gebrauch, und eine Fülle geistreicher Anspielungen oder Kritiken der erhabenen Form war nicht der kleinste Theil ihres Haushaltes. Sie durften hier ihrem Publikum (p. 118.) vertrauen, welches ein umfassendes Gedächtniss für alles Dichterwort, zumal für tragische Wendungen und Sprüche besafs, und waren so glücklich an Geister von feinem Gefühl sich zu wenden, die auf der Tonleiter des Stils das unächte Pathos vom wahren unterschieden. Ihre Parodie berührte zwar auch die Formel des Epos, welche von den naiven Zuständen des heroischen Zeitalters auf alltägliches Leben übertragen in eine verkehrte Welt sich umsetzt; die Beständigkeit und der feierliche Ton dieser Formel kontrastirte reizend mit der praktischen Weise des Denkens und Redens und erweckte das reine behagliche Gefühl der verschiedenartigen Kulturstufen. Aber die Parodie der Tragödie stand ihnen näher und war ergiebiger: denn dort wurde die volle Differenz zweier Gattungen empfunden, welche weit über Form und gesteigertes Pathos hinaus geht (p. 197.) und

im ganzen Gebiet der sprachlichen Regel, selbst an prosodischen Kleinigkeiten hervortrat, deren Eindruck die gleichzeitigen Aufführungen der Tragödien und Komödien an denselben Theatertagen immer von neuem auffrischten. Die Komiker waren daher naturgemäfs zu scharfer Kritik dieser nachbarlichen Dichter aufgefordert; durch überraschende Kontraste zwischen niedrigem Inhalt und hoher Rede, durch parodischen Anklang und Mifsbrauch des gesuchten Ausdrucks erzwangen sie eine schlagende Wirkung, und diese lächerlichen, mit 958
leichter Hand verstreuten Züge konnten wegen ihres launigen Witzes um so sicherer gefallen und zünden, je weniger sie von persönlicher Bitterkeit gefärbt wurden und je mehr die Athener in der Parodie und travestienhaften Zersetzung der Stilarten (p. 480.) ein geistiges, auf reinem Behagen an der Bildung ruhendes Spiel erblickten. Aristophanes besonders hatte für Euripides, dem er bis in entlegene Falten des Gedankens und der Rhetorik nachging, ein treffliches Gedächtnifs. Nächst dem Rückhalt an der Tragödie gab den Komikern einen entscheidenden Vortheil die Attische Gesellschaft, welche damals auf dem Gipfel der Feinheit und individuellen Lebendigkeit stand. Ihr Ton wies in die rechte Mitte zwischen der flachen Eleganz und dem platten Pöbel, in jene Mitte, wo der Scharfblick der komischen Meister das gediegene Korn des volksthümlichen Sprachschatzes fand. Im Dialog ist die Blüte dieser formalen Kunst entwickelt, und durch die Komiker auf dem Standpunkt des demokratischen Lebens das vorbereitet worden, was Plato später im Geiste der Wissenschaft vollendet hat. Dort vereinigt sich Urbanität mit energischer Keckheit, die Diktion besitzt ein strenges Mafs und abgewogene Proprietät, vorzüglich in der Prosodie und im syntaktischen System, der Attische Dialekt ist sorgfältig und (mit wenigen Ausnahmen in den freieren Versmafsen) konsequent behandelt, die Phraseologie glänzt durch ein frisches originales Gepräge, durch Reichthum und Geschmeidigkeit, Eigenschaften welche die Bewunderung aller Zeiten erregt, die Studien von Sammlern, Lexikographen oder Nachahmern (§. 85.) in Bewegung gesetzt haben. Kein geringeres Talent zeigt die Kühnheit der Wortbildung, in Ableitun-

gen und in einer lächerlich oder parodisch tönenden Zusammensetzung, durch deren Gunst die Form noch in leisen Schattirungen dem Gedanken sich anschmiegt; hiezu der Sprachschatz, der zu gleicher Zeit den Ausdruck der feinen Bildung und jede Seite des täglichen Lebens und Haushalts umfafst; auch ist die Bedeutsamkeit der Wörter bereichert und erweitert, wofür das keck und im gröfseren Umfang gebrauchte Bild wesentlich beitrug. Eine Seite dieser Bildlichkeit war der Zusatz der Symbolik oder des typischen Ausdrucks, entnommen von damaligen Persönlichkeiten und ihrer Charakteristik: solche Streiflichter und Abbreviaturen mochten wol die Zeitgenossen richtig und mit Genufs deuten, von den Neueren aber werden sie häufig mifsverstanden oder sie bleiben uns völlig dunkel. Im allgemeinen darf man sagen dafs Freiheit und Gesetz im Sprachgebrauch der alten Komiker zur vollkommenen Harmonie gelangt sind. Aus der Persönlichkeit der Meister folgten aber starke Differenzen in der sprachlichen Form: derselbe Dichter blieb weder in Fleifs noch in Talent sich gleich, mit jedem Jahrzehnt der Demokratie wechselten auch die Methoden des komischen Stils, und seit Ol. 92. liefsen sie fortwährend in sprachlicher Strenge nach.
959 Zur Güte der Rede kam noch die rhythmische Komposition: denn nur aus dem Verein beider ist ein schöner künstlerischer Organismus erwachsen. Der komische Vers bedeutet den Rahmen für die Bilder einer vergröberten zwiespältigen Welt, für ein Gemisch von Dichtung und Prosa: der Rhythmus mufste daher ein täuschendes Mittelding zwischen Metrum und alltäglicher Sprache sein, vor anderen der iambische Trimeter. Indem dieser den Schein der Konversation nachahmt, darf er bis zum äufsersten Grade der Freiheit sich verflüchtigen; die Dichter verstecken ihn unter Auflösungen in allen dreisylbigen Füfsen: aber ein geübtes Ohr konnte hinter dem läfsigen Gange die sorgsame Wahl, die genaueste Beobachtung des Mafses und den feinen Takt einer untadelhaften Kunst wahrnehmen, zumal in den mit fester Hand gearbeiteten Stücken vor Ol. 90. Zum Trimeter gesellt sich eine Fülle von Versmafsen, ausgezeichnet durch Schönheit und Wohlklang; jedes derselben hat sein eigenthümliches Recht

und seine Bestimmung für den chorischen Vortrag oder das Gespräch. Je höher ihr Schwung, desto gröfser die Sorgfalt und Sauberkeit; an der Spitze so vieler anmuthiger und lebhafter Rhythmen, welche der gründlichsten Regel unterworfen sind, zum Theil besondere Namen (*metrum Cratineum, Eupolideum, Pherecrateum*) von ihren Erfindern oder glücklichsten Bildnern tragen, steht ausgezeichnet durch musikalische Pracht und Würde der anapästische Tetrameter, das Meisterwerk des Aristophanes. So schnell und unerwartet der Vortrag umschlägt, ebenso behende springen diese Rhythmen von dem feierlichen Ernst zum satirischen Muthwillen über; nirgend ist aber der Einklang zwischen Form und Inhalt verletzt. Hier wo die Kunst nur leise den Anschein der Willkür und gemeinen Natur verhüllen sollte, steigerten die Dichter Fleifs und Erfindsamkeit; sie bedurften einer solchen Strenge, da das komische Gedicht an geschickte Recitation gebunden war.

3. Charakter und Idee der alten Komödie. Ueber den dichterischen Standpunkt der Komödie besafs nur die Mitwelt, unter deren Augen diese Gattung erwuchs, ein vollständiges und unbefangenes Urtheil. Sie fiel in einen welthistorischen Moment der Griechischen Nation, der niemals wiederkehrte; im Einverständnifs und in voller Sympathie mit eigenthümlich gestimmten Zeitgenossen aufgekommen wurde sie nur von diesen begabtesten aller Kunstrichter, welche jedem Ton und Wink mit ganzer Seele lauschten, im Ganzen und in Einzelheiten begriffen. Mit dem 960
Sturz der Attischen Hegemonie war ihre Zeit vorüber; den späteren Jahrhunderten erschien sie fremd und ungeniefsbar, oder sie verkümmerten sich jedes mögliche Verständnifs, indem sie die nur gelesenen Dramen ohne Bezug auf ihr Publikum unter einen veränderten Gesichtskreis zogen, am gewöhnlichsten nach der Moral und dem Mafsstab einer jüngeren Komödie abschätzten. Nicht blofs vermifste man Geschliffenheit und feinen Anstand, woran letztere gewöhnt hatte, sondern man fand sich auch durch den Mangel an Ueberraschung, an einem versteckt gehaltenen Plan in den üblichen Vorstellungen gestört; wer also dort nicht ein-

mal in den dringendsten Ansprüchen der Kunstbildung befriedigt wurde, sah wie Plutarch den Ruhm der alten Komiker nur in zweifelhaftem Licht, und bemerkte wenig mehr als boshaften Witz und eine schmutzige Posse. Weiterhin stieg dieses ungünstige Vorurtheil, und bis in neuere Zeiten begnügte man sich an Dichtern, welche der Konvenienz so schroff widersprachen und weder Zusammenhang noch sittliche Würde zur Schau trugen, eben nur Eigenschaften anzuerkennen, die nicht verborgen waren, genialen Geist und Meisterschaft der Form. Allein diese mifsverstandenen Dichter hatten nicht nur durch die Natur ihres Stoffes sondern auch durch das häufige Bekenntnifs, dafs sie Ernst mit Scherz gemischt (σπουδαῖα καὶ γελοῖα) zum Gefallen des Denkers wie des Lachers auf die Bühne brächten, ihren Standpunkt angedeutet. Dieser wird aber noch jetzt aus einer einfachen Zergliederung und Kombination der von der alten Komödie verarbeiteten Elemente erkannt. Am wenigsten gewinnt die Theorie der Komödie, wenn man sie als Gegensatz zur Tragödie betrachtet. Ein solcher Gegensatz lag auf Seiten der Form, des parodischen Spiels mit überschwänglichen, geschmückten, durch glücklichen Kontrast ergetzenden Phrasen; aus diesem Widerspruch sind aber weder Aufgaben noch Motive der Attischen Komiker hervorgegangen, und selbst die Sikelioten, wiewohl mit der Travestie der Mythen vertraut, hatten keineswegs an die Tragiker angeknüpft. Auch laufen beide Gattungen, so sehr auch Dramaturgie und Zwecke der Kunst sie scheiden, nicht so weit aus einander oder stehen so gänzlich sich entgegen, dafs die Tragödie ein systematisches und widersprechendes Gegenstück gefordert hätte; denn beide haben an der Vergangenheit einen idealen Hintergrund und sind
961 vom Ernst des Lebens durchdrungen. Aber die Tragödie forschte nach dem bleibenden sittlichen und religiösen Grund im menschlichen Leben, die alte Komödie dagegen umfafst die Zustände des Attischen Staats, und hat die Sitten und Unsitten ihrer nächsten Gegenwart mit subjektiver Kritik aber nicht ohne patriotisches Interesse gesichtet. Ihr Ernst verbirgt sich daher unter lächerlichen Kontrasten und wird zwischen den Zeilen gelesen. Ihren wahren Quell müfsen wir in der

reinen Volksherrschaft, namentlich der Ochlokratie suchen, deren Organ und reifste Frucht sie, wie schon früher (p. 508.) bemerkt worden, auf dem Gebiet der Poesie war. Aus der ochlokratischen Umwälzung hatte sie naturgemäfs Objekte, Methoden und Mittel der komischen Darstellung gezogen, welche so genau zusammenstimmen, dafs sie keinen Zweifel an den Zwecken und der inneren Verfassung der alten Komödie gestatten.

Die alte Komödie hatte vorzugsweis einen politischen Charakter, und nahm ihren Standpunkt in der Mitte der öffentlichen Interessen. Sie verwaltet das Amt einer politischen Censur oder Opposition, indem sie zum ersten Male, gleichsam als ein edles Pamphlet, mit unbeschränkter Parrhesie (p. 512.) die öffentliche Meinung vertritt. Jedes ihrer Dramen beleuchtet die Tagespolitik und das Gesamtleben des Staats im bedeutendsten Moment der Gegenwart, worin das Allgemeine nach allen Seiten sich abspiegelt. Unwillkürlich mufs aus dieser symbolischen Zeichnung, die ganze Richtungen in einzelen Figuren und Gruppen repräsentirt, ein Gemälde der Gesellschaft sich zusammensetzen, wofür der Dichter, dessen Blick auf der nahen wie der fernen Welt ruht, eine kaum zu berechnende Fülle von Thatsachen und Zügen verstreut. Dies war der Boden, in dem die Komödie wurzelte, doch fafste sie frühzeitig aber nicht auf einmal den Gedanken einer Kritik und polemischen Charakteristik, noch langsamer fand sie den rechten Ton, bis sie spät durch die Herrschaft über ihre Kunstmittel die Methode lernte, wie tiefer Ernst in das Gewand einer unerschöpflichen Laune zu hüllen sei. Athen und eine stoffreiche Zeit gewährten jeden wünschenswerthen Gehalt. Den besten empfing sie von der reichsten städtischen Gesellschaft und ihren widersprechenden Elementen; denn die wahre Komödie bedarf der socialen Gegensätze, sie will nur in grofsen Städten sich kräftig ausbilden, und wenn sie ein Publikum mit Selbstgefühl fordert, so dürfen auch ihre Dichter keine Zaghaftigkeit kennen. Sie gedeiht am schönsten in einer Gegenwart voll von Bewegung und Widersprüchen, sie nährt sich vom Augenblick und mufs auf ihn einwirken: nichts kann gegenwärtiger,

subjektiver oder plastischer als die Komödie sein. In Athen hätte daher ein in mythische Figuren gekleideter Schwank nach Art des Epicharmus, worin Sitten und bürgerliche Zustände scherzhaft oder für einen lächerlichen Zweck ausgemalt wurden, nicht genügt; ebenso wenig konnte die Lust an persönlicher Archilochischer Satire (p. 484.) lange fesseln, und wenn auch der scharfe polemische Geist niemals müde geworden ist sich in beifsenden Angriffen gegen Perikles und andere hervorragende Männer zu wenden, so gab er doch nur einen vorläufigen Anhalt, welcher der frühesten Kunst der Komiker diente, bis man ihn auf ein Mittel der komischen Technik herabsetzte. Dagegen strömte von allen Punkten der Ochlokratie, welche mit reifsender Schnelligkeit alle Verhältnisse des Lebens ergriff und erst mit dem Untergang der Attischen Macht ihre zündende Kraft verlor, ein
962 überfliefsender Stoff; und je weniger eine solche Lebensluft den Idealen und Stimmungen einer erhabenen Dichtung günstig war, desto reichere Nahrung bot sie der Reflexion und der Kritik. Auf diesem üppigen Boden stand die komische Poesie, aber der Kunstbau zu dem sie sich erhob ging in Gründlichkeit bei weitem über das Mafs jener Zeiten hinaus.

Denn in wenigen Jahren hatte die länger vorbereitete Pöbelherrschaft den Kern des noch gediegenen Volkstammes ausgehölt, seinen substanziellen Geist erschüttert und die Möglichkeit einer besseren Zukunft aufgehoben; alle grofse Politik und Bürgertugend ging in den kleinlichen Interessen der Regenten und der regierenden Volksgemeine unter. Sofort setzte sich in den ochlokratischen Trümmern und Lücken ein Schwarm arglistiger Demagogen fest, neben ihnen wirkten in der Stille die Lehrer des Atheismus, fanatische Priester des einheimischen oder Asiatischen Aberglaubens, Männer der Wissenschaft und Wortführer der sophistischen Bildung. Kein Theil der Oeffentlichkeit oder des Privatlebens blieb von den Leidenschaften der Subjektivität und selbstsüchtigen Reflexion unberührt. Aus dieser fast unberechenbaren Summe der Neuerungen und der Entartung, wodurch alles Positive verflüchtigt wurde, zogen die Komiker ihre Themen und Farben. Indem sie nun den überreichen Stoff jener Tage, wel-

cher beim steten Wechsel der Begebenheiten und Eindrücke kaum sich festhalten liefs, zum Objekt ihrer Poesie machten, wollen sie keineswegs in der Art des Historikers oder des Sittenmalers, noch weniger wie fern stehende Denker thaten eine Reihe von Krankheitgeschichten aufnehmen. Zwar haben sie jede Seite dieser selbsterlebten Welt beachtet, als ob es ihnen auf die Vollständigkeit eines erschöpfenden Gemäldes ankam, und ihrem scharfen Auge schweben auch dann, wenn sie nur auf einzele Kapitel des Ganzen sich beschränken, Figuren und Züge grofs und klein aus den benachbarten Gebieten vor. Sie beobachten und malen unabläfsig, in kurzen Strichen oder in vollen Gruppen, die Unpolitik und Anarchie des Staats, die winzigen Staatsmänner und ihr kleinliches System, die Erniedrigung der Bürger in der Volksversammlung und im Gerichtswesen, die Verderbnifs des Volkscharakters in Oeffentlichkeit und Familie, den Verfall der edlen Sitte, die Lockerung der nationalen Bande, die Zuchtlosigkeit in Religion und Erziehung, in Ständen und Geschlechtern. Allein diese massenhaften Bilder aus dem damaligen Leben, welche schon im Alterthum jene Komödie zum hellesten Spiegel der Attischen Welt machten, sind doch nur Skizzen und ohne den Ausspruch auf geschichtliche Treue phantastisch gefärbt; sie dienen eben als Mittel für einen sittlichen Zweck. Erwägt man aber die Sorgfalt, womit sie ausgewählt und in einer künstlerischen Komposition verarbeitet werden, so leuchtet ein dafs die Dichter kein blofs geistreiches Spiel für augenblicklichen Genufs erstrebten. Wenn sie gleich keine Moral und Nutzanwendung vortragen, so liefsen sie doch nicht leicht einen Zweifel an ihrer Meinung und Absicht: sie verhehlten niemals ihren Abscheu vor den Unsitten der Gegenwart, ihr Tadel ist oft und unmittelbar in herben Worten ausgesprochen, aber ihr ernstes warnendes Urtheil über die Krisen des Staats erkennt nur aus dem Rückhalt ihres Plans und der paradoxen Erfindung, wer die leitenden Motive mit den gleichzeitigen Begebenheiten und Entwürfen zusammenhält. Denn diese Komiker waren eifrige Patrioten und dichteten im Bewufstsein des wachsenden Verfalls; sie liebten ihr Vaterland zu warm und hingen zu lebhaft an der

goldenen Vorzeit und den Grofsthaten des Attischen Ruhms, um die Rechte der Sittlichkeit und Ehre preiszugeben. Da sie nun einen freien Ueberblick in grofsen Anschauungen, nicht ein kleines Detail bezweckten, so wählten sie den Standpunkt, welchen feine Kunst und sittliche Bildung gleich sehr empfahlen, eine Mitte zwischen praktischer Moral und herber Satire der Persönlichkeit, wo der Dichter hinter den objektiven Zuständen sich verbirgt und kaum anders als in Parabasen erscheint. Es war unter Hellenen der früheste Versuch in humoristischer Poesie, da die Komiker ihre wirre Zeit über alle gemeine Wirklichkeit hinaus in den Umrissen einer verkehrten und verschobenen Welt (p. 509.) schilderten, worin grofs und klein einander gleich geworden und in äufserster Ungebundenheit für einen tollen Karneval zusammentritt. Diese Komödie wirkt mit zwei wesentlichen Elementen, der Phantasterei und dem Recht der Inkonvenienz. Beide verknüpft aber ein fein gewebtes Band, der stets gegenwärtige Witz, der mit unglaublicher Leichtigkeit in alle Winkel der Gegenwart eindringt und den buntesten Stoff mit Grazie beherrscht. Er fühlt sich durchaus
963 heimisch in jener gauklerischen Welt, deren Personen nichts von Gesetz und Recht, von politischen Schranken und vernünftigen Zwecken wissen, denen nicht nur aller Zusammenhang eines sittlichen Charakters mangelt, sondern auch jede tiefere Differenz und Abstufung, welche sich auf Verschiedenheit moralischer Werthe gründen könnte. Sie sollen als hohl erscheinen, aber ihre Nichtigkeit und innere Leere wird doch erst durch frazenhafte Zeichnung oder Karikatur in aller Schärfe hervorgehoben. Die historischen Züge der namhaften Individuen sind hiefür mit einiger Treue beibehalten und in dem Grade benutzt, dafs der geschichtliche Typus unverkennbar bleibt, auch kann der Geschichtforscher mit Kritik manches Detail daraus ziehen, wofern er nicht mehr als eine Wahrheit des Grundtons und einen Kern historischer Tradition begehrt, soweit die Zeitgenossen eine solche fixiren konnten. Sieht man aber auf Form und Geist in dem jene Züge gezeichnet, zusammengesetzt und ausgemalt werden, auf ihre Weise zu handeln und zu denken, so sind die komi-

schen Figuren verzerrt und aufgetrieben. Denn die Komödie hebt und schärft noch das Gefühl einer unschönen Welt durch manchen groben Zusatz, selbst durch märchenhaftes Kostüm, damit die hervorstechenden Personen als Masken und Symbole der analogen Gattung erkannt werden; bisweilen sind sogar die Züge geistesverwandter Männer vereinigt, wie der Aristophanische Sokrates zeigt, und was an der individuellen Richtigkeit verloren geht, das gewinnt der Plan durch ideellen Reichthum und die Kraft der typischen Darstellung. Nun haben die Dichter an der Mehrzahl ihrer Figuren den grofsartigen Kunstgriff geübt, die geistige Häfslichkeit durch Vergröfserung deutlich, durch gröberen Pinselstrich und gehäuften Schatten widerwärtig zu machen, und hiedurch zu bewirken gewufst, was allein dem Komiker vorschweben darf und höher steht als jede berechnete Moral, dafs der ernste Zuhörer vom schlechten und unwürdigen Treiben seiner Zeit sich abwandte, dafs er den Patriotismus der früheren Staatsmänner zu Herzen nahm und eine Sehnsucht nach der verlornen Harmonie des Attischen Lebens empfand. In der Zeichnung ihrer Zeitgenossen war die Komödie möglichst unparteilich, da sie keinen zu schonen hatte; sie macht zwischen Oligarchen und Führern der Volkspartei keinen Unterschied, sie zieht auch den geringfügigen Pöbel und verrufene Plebejer vor ihr Gericht, aber sie verweilt mit Gründlichkeit nur bei den hervorragenden Männern, in gleicher Weise wie der beste Theil der Parodie mit den ausgezeichneten und beliebten Dichtungen sich befafst. Immer aber wollte sie die Krankheiten und fressenden Schäden ihrer Zeit in einer gleichartigen Methode, durch scharfe Heilmittel und ätzenden Stoff, behandeln und der Verachtung preisgeben. Deshalb wird die niedere Natur des Menschen in ihrer derben Leibhaftigkeit enthüllt, das sinnliche Gelüst in nackten muthwilligen Schilderungen gemalt; die Dichter halten sogar sich befugt den Vortrag, gegen allen gesellschaftlichen Anstand und noch empfindlicher dem feinen sittlichen Gefühl zuwider, mit schmutzigen Wörtern und widrigen Bildern (*αἰσχρολογία*) zu färben. Einen verführerischen Kitzel konnte niemand hinter dieser herben Arznei der *γελοῖα* suchen, denn ihr Eindruck ist abschreckend und

alle Lüsternheit blieb der alten Komödie fremd; man wird eher eine gesunde Sinnlichkeit selbst in ihren kecksten Schilderungen antreffen, und der Kontrast ernster Scenen und strenger Gesinnungen, welche solchem Schmutz gegenüber hohen Sinn und männliche Würde athmen, zeigt vollends in welchem Geiste sie jenes schroffe Kunstmittel gebraucht, und wieviel reiner und ehrlicher als ihre Nachfolger sie verfährt, wenn man die geschliffene, mit der Verderbnifs spielende Komik der jüngeren Zeit daneben stellt. Wie stark nun immer die Farben der Obscenität aufgetragen sein mögen, sie verlieren sich doch als ein mäfsiges Element in der unglaublichen Fülle des komischen Gemäldes. Kein Lustspiel besafs einen reicheren Stoff, den man vonseiten der inneren Mannichfaltigkeit mit der Ochlokratie vergleichen könnte. Denn diese komische Welt entwickelt aus ihrem Objekt eine chaotische Fülle von Kräften und Absichten, worin die Widersprüche sich kreuzen und die Lust des einzelen in erklärter Anarchie das unglaubliche, ja den Unsinn bis zur Spitze der Unmöglichkeit auf den Trümmern der bürgerlichen Ordnung wagt. Was einer will, das vermag er auf diesem Schauplatz, das läfst ihn der Komiker aller Logik zum Trotz erreichen. Es war nun ein glänzendes Vorrecht
964 der alten Komödie, dafs sie die Gesetze der Wirklichkeit aufhob und an deren Stelle die scherzende Willkür allein aus dem unerschöpflichen Vermögen der Phantasie setzen darf. Zwecke scheint sie, ganz im Gegensatz zur neueren Komödie, welche voll von Plan und Zweckmäfsigkeit war, nicht zu kennen, am wenigsten daran festzuhalten; sicher bezweckt sie weder Lehre noch Moral, und da sie jeden Anschein ernster Absicht vermeidet, so bleiben ihr die Schranken der prosaischen Wirklichkeit fern. Zuletzt müssen die Charaktere der komischen Welt in ihrer unendlichen Sicherheit und Heiterkeit, welche von grenzenlosem Selbstvertrauen zeugt, sich überschlagen, und nachdem sie das volle Mafs ihrer Unfähigkeit an ungeheuren phantastischen Entwürfen erwiesen haben, ist dem denkenden Zuschauer, dem weder poetischer Sinn noch politisches Urtheil fehlt, ein Schlüssel zum Verständnifs seiner Gegenwart und ihrer Kehrseite gegeben. Nicht leicht unterliefsen die grofsen Dichter mitten in den kühnsten Satiren

auf einen idealen Hintergrund zu deuten und an die gesunde Vergangenheit der Nation zu erinnern. Sie hatten also hinreichend dafür gesorgt dafs auch ihre schneidenden Kritiken und überschwänglichen Phantasiestücke, denen bisweilen der gemeine Menschenverstand abhanden kommt, richtig begriffen und mit stiller Nutzanwendung geduldet wurden: wie wenn Aristophanes das Mifsgeschick des Staats, der durch Leichtsinn und Unvermögen der Männer zerrüttet und eine Beute jeder Zufälligkeit geworden ist, dadurch gar empfindlich zur Erkenntnifs bringt, dafs die Weiber auch einmal den Versuch wagen und sogar mit Glück sich zu Vertretern des Gemeinwohls aufwerfen. Die Komödie war hierin der Widerschein der Ochlokratie und ihres zuchtlosen Geistes. Sie scheint dem Volk zu schmeicheln und mit ihm zu scherzen, sagt ihm aber gleichsam in der Rolle des fürstlichen Hofnarren derbe Wahrheiten und fühlt sich unabhängig unter dem Schutz des Dionysischen Festes. Soweit reicht das unbegrenzte Recht der komischen Phantasterei: alle Personen sind einander gleich gemacht, Götter und Menschen treffen in einer karikirten Familie zusammen, selbst der Gott des Festes Dionysos darf zu niedrigen Rollen sich herabstimmen, die Gesetze des Raumes werden ebenso keck übersprungen als die Oertlichkeit nach Belieben zwischen Ober- und Unterwelt, Himmel und Erde wechselt; endlich ist alles dem Zauber der Einbildungskraft möglich, alles gelingt in kürzester Zeit und mit dem geringsten Aufwand von Mitteln. Zugleich erhellt aber auch warum die Welt der alten Komödie, worin kein Verband von Ursachen und Wirkungen, kein zusammenhängendes Thun Platz hat, sondern eine Reihe phantastischer Scenen von einer Stufe zur anderen mit üppiger Laune gejagt wird, eben wegen des Mangels an Kausalität keinen strengen kunstgerechten Plan besafs und weder Intriguen im Hintergrund noch überraschende Katastrophen zuliefs. Selbst wo die Handlung an einen Wendepunkt gelangt und Kontraste hervorruft, wo der glückliche Fund der Friedensgöttin oder des Plutos zwei Parteien einander entgegen stellt, da treten solche Gruppen in einem harmlosen Parallelismus nur gegenüber, und sie schliefsen (wie Acharn.) mit dem behaglichen Gefühl der frisch

gewonnenen besseren Existenz. Immer überwiegt der Grundton eines trotz aller persönlichen Polemik unverfänglichen und heiteren Spieles, welches scheinbar mit vernichtendem Witz gleichsam einen wirren Traum beleuchtet, in Wahrheit aber ohne Bitterkeit und Galle (*ἀνώδυνον αἶσχος*) zur Einsicht in die höchsten Interessen des Staats leiten soll. Auch die Verarbeitung so verschiedener Rollen und Elemente im Chor (p. 528.) zeigt wie planmäfsig diese Komiker eine Blütenlese der entgegengesetzten Stimmungen, Scherz und beifsende Kritiken mit ernsten und strengen Erörterungen wechseln liefsen; man merkt in allen Sprüngen und bunten Stoffen einen sittlichen Charakter und ein ideales Prinzip, das weder in Politik und Gesellschaft noch in der Kunst einen ungelösten Mifston vertrug. Wenn also die nächsten Zeitgenossen an der komischen Dichtung sich befriedigten, weil sie natürliche Sympathien für ihren Reichthum empfanden und zu jenem Auszug der ochlokratischen Welt noch ein volles Verständnifs mitbrachten: so konnten doch die Leser in den unähnlichsten Jahrhunderten zwar die Fülle der Kunstmittel und des genialen Witzes auf einzelen Punkten bewundern, sie vermifsten aber Einheit und Harmonie, sie vermifsten im Schmutz der Situationen und des Ausdrucks diejenige Schicklichkeit, von der sonst keine poetische Gattung völlig abwich, noch weniger vermochten sie in die vom Herkommen abspringende Dramaturgie sich zu finden und einer Handlung Geschmack abzugewinnen, welcher der bündige, logisch fortschreitende, mit keinem Gesetz der Wahrscheinlichkeit streitende Gang fehlte. War nun die Differenz zwischen der alten und der jüngeren Komödie, in deren fafsliche Formen jeder sich eingelebt hatte, schroff genug, so schien dem späteren Geschlecht vollends die Forderung grofs, dafs der kunstsinnige Leser mühsam dem Grundgedanken des Dramas nachspähen und zwischen den Zeilen lesend die verborgenen Absichten des Dichters ergründen sollte. Denn nur selten wird dieser das Ziel und das Resultat eines phantastischen Gemäldes so, wie zum Schlufs der *῾Ιππῆς* geschieht, in deutliche Worte gefafst und seine Rathschläge formulirt haben. Endlich ging die hohe sittliche
965 Stellung einer patriotischen Dichtung, deren Werk unter wun-

derbarer Verhüllung immer auf eine Kritik der in das Staatsleben eingedrungenen Anomalien und Krankheitstoffe gerichtet ist, weit über den Gesichtskreis der gemeinen bürgerlichen Praxis. Allein wie jene das Eigenthum einer sehr bestimmten Zeit war, aus deren Schofs sie hervorging, so müssen wir billig das Vorurtheil der nicht antiken Welt anerkennen, der die meisten Voraussetzungen der alten Komödie fremd und unfafslich waren.

Dies mögen im allgemeinen die Grundzüge jener alten Attischen Komik gewesen sein; ihre Methoden in den wesentlichen Theilen der Arbeit aber machen wir uns allein aus Aristophanes anschaulich. Die nachfolgende Charakteristik des grofsen Meisters (§. 123, 2.) dient daher als Ergänzung, um aus den bisher zerstreuten Zügen ein konkretes Bild der Gesamtheit zu schaffen.

1. Chor und Parabasis: Eintheilung und Nomenklatur der letzteren bei den Grammatikern, Hermann *El. D. M.* III, 21. und Rec. v. Müll. Eumen. p. 159. Auf den Namen der Einleitung scheint der Ueberrest eines Eupolideus beim Eupolis selber fr. inc. 31. zu gehen: εἰωθὸς τὸ κομμάτιον τοῦτο. Hauptstellen über Chorstellung Schol. Aristoph. *Equ.* 505. *Pac.* 733. Ueber die Parabasis H. Kolster *de parabasi*, *Alt.* 1829. 8. Koester *de Gr. comoediae parabasi*, Stralsunder Progr. 1835. C. Kock Progr. v. Anclam 1856. Man pflegte sie von den rohen Phallika herzuleiten, denn diese wurden sonst als Quell der Komödie betrachtet. Sachgemäfser ist die Vermuthung von Hermann (Jen. LZ. 1842. num. 122.), dafs die Parabasis der älteste Theil der Komödie war, dafs darin eine einzige Person zum Volk sprach, und die in Halbchören mit einander scherzenden Phalliker unterbrach, wovon Erinnerungen im ἐπίρρημα und ἀντεπίρρημα haften. Auch sei davon noch übrig geblieben ein aus dem Stegreif eingelegtes, zum Stück nicht gehörendes Intermezzo, ἐπεισόδιον: er deutet hier auf die Stellen bei Meineke II. p. 756. sq., welche leicht auf den Gedanken führen könnten, als hätten die Komiker ganz unabhängig vom Thema wegen der lächerlichen Wirkung ein exodium eingelegt, ἐπιγράμματα γελοῖα, witziger Art aber voll boshafter Schnurren, nach Plut. *adv. Stoic.* p. 1065. D. Davon haben wir aber keine Probe; und doch sollte man mehr Spuren erwarten als die dürre Notiz Lex. Rhet. p. 253. ἐπεισόδιον κυρίως μὲν τὸ ἐν κωμῳδίᾳ ἐπιφερόμενον τῷ δράματι γέλωτος χάριν ἔξω τῆς ὑποθέσεως. Doch läfst sich vielleicht das Episodium, welches der Komiker Plato als interessante Nebenschüssel versprach, mit dem Epilog der Wespen zusammenstellen. Ganz für sich bleibt bei dieser Frage das erste Glied der Parabasis in den Wolken,

wo nicht der Koryphaeus sondern der Dichter in eigener Person sein Publikum anredet; wir wissen und begreifen blofs dafs Aristophanes in dieser Gestalt, wo neues und altes beisammen liegt, sein Stück nicht wieder herausgab, können daher noch weniger mit Göttling in jenem Vorwort einen Prolog sehen, der an Leser, nicht an Zuschauer gerichtet war. Derselbe meint übrigens in den Berichten d. Sächs. Gesellschaft d. Wiss. VIII. p. 22. dafs die Parabase selber aus einem uralten Prolog des Dramas hervorgegangen sei. In Betreff der komischen Parabasis (eine tragische war Fiktion des Pollux IV, 111. vgl. p. 397.) gehören hieher zwei Stellen des Aristides: T. I. p. 759. *καὶ ὅσον μὲν τὸ μέσον τῆς τε νῦν κιβδηλίας καὶ ὁπόση τις ἔν γε ταῖς καλουμέναις παραβάσεσι νουθεσία καὶ παίδευσις ἐνῆν ἐῶ λέγειν.* T. II. p. 523. *καὶ κωμῳδοῖς μὲν καὶ τραγῳδοῖς καὶ τοῖς ἀναγκαίοις τούτοις ἀγωνισταῖς ἴδοι τις ἂν καὶ τοὺς ἀγωνοθέτας καὶ τοὺς θεατὰς ἐπιχωροῦντας μικρόν τι περὶ αὐτῶν παραβῆναι, καὶ πολλάκις ἀφελόντες τὸ προσωπεῖον μεταξὺ τῆς Μούσης ἣν ὑποκρίνονται δημηγοροῦσι σεμνῶς.* Bekannt ist die Reproduktion der Parabase, wenn auch nur in einem Theil ihrer Form und auf litterarischem Standpunkt, durch A. v. Platen. Die Chorgesänge sind aus den letzten Aristophanischen Stücken bald gänzlich fortgefallen, nachdem auch die Parabasen immer mehr geschmolzen waren, und dieser Platz vielleicht durch beliebige Lieder ausgefüllt worden: darüber muthmafst einiges Beer Schausp. des Arist. p. 109. Endlich über die Metabasen und die sogenannte Ironie des Chors, das heifst, seine Stimmungen und wechselnden Rollen, Rötscher Aristoph. p. 53. ff.

2. Ueber den Stil der alten Komödie finden wir selten ein Urtheil, das den allgemeinen Standpunkt charakterisirt. Rhett. Gr. T. V. p. 471. *λογοειδεστέρα· τουτέστιν ἡ κωμικωτέρα καὶ προς-*
966 *βεβληκυῖα λόγῳ πεζῷ κατὰ συνθήκην, ὅθεν τινὲς καὶ ῥητορικὴν ἔμμετρον τὴν κωμῳδίαν ἐκάλεσαν.* Der sogenannte Dionysius am Schlufs seiner *Ars Rhetorica*: *Τῆς λέξεώς ἐστι διαφορία καὶ κρίσις φαύλων ὀνομάτων· τοῦτο δικανικὸν ὄνομα, τοῦτο . . . κωμικόν. καὶ πάλιν μετὰ τὰς ἰδέας τοὺς ἄνδρας ἐπανελθεῖν· κωμικόν, τοῦτ' Ἀριστοφάνειον, τοῦτο Κρατίνειον, τοῦτ' Εὐπολίδειον κτλ.* Fruchtbarer als diese trockenen Notizen ist eine Reihe praktischer Beobachtungen und Aussprüche, meistentheils der Attikisten, wie des Phrynichus, der unter den obersten Gewährsmännern die alten Komiker stets anerkennt (wie Photius *Cod.* 158. sich ausdrückt, *τῶν μέντοι κωμῳδῶν Ἀριστοφάνην μετὰ τοῦ οἰκείου, ἐν οἷς ἀττικίζουσι, χοροῦ*) und die Differenz zwischen jenen und Menander scharf hervorhebt. Wenn aber einmal der Versuch gelingt, zum Ersatz für die untergegangenen *λέξεις κωμικαὶ* des Theon, Palamedes u. a. aus den Trümmern des Phry-

nichus, aus den Lexikographen Hesychius, Pollux, Photius, Suidas, aus den bei Moeris und in so vielen Anecdotis zerstreuten Notizen (nicht wenige faſst bereits Meinekes Anhang in Vol. IV. zusammen) eine Konkordanz des komischen Sprachschatzes zu bilden, so werden auch im Detail die Gesichtspunkte lichter hervortreten. Dahin gehören die Bilder, die Symbolik oder die Abbreviaturen des Gedankens, die sich in kühner Komposition langer Wörter äuſsern (der Art wie die mittlere Komödie sie fast nur in Titeln der Dramen sehen läſst), die Wortbildung und das Lexikon. Ein besonderes sprachliches Element liegt auch in der Parodie; nicht immer bedeutet sie (wie Welcker Tragöd. p. 333. bemerkt) einen Spott über den tragischen Ausdruck, wenngleich im Spott über die schwachen anstöſsigen Stellen oft der feinste Geist und Witz liegt. Ausführlich H. Täuber im Progr. *De usu parodiae apud Aristophanem*, Berl. 1849. Ferner die Schnelligkeit und die Unterbrechungen des Dialogs; man erstaunt daſs dieser überraschende Wechsel der Personen mit drei Schauspielern und kleinen Parachoregemen bestritten werden konnte. C. Beer über die Zahl der Schauspieler bei Aristophanes, Leipz. 1844. Die Kritik hat hienach die Vertheilung der Rollen und Satzglieder vielfach zu berichtigen. Am vollständigsten ist die komische Metrik, durch Porson, Hermann, Elmsley und a. erforscht worden; hiezu kommen Beobachtungen über prosodische Freiheiten, unter anderen in anapästischen Versen, einiges Meineke Add. in Vol. V. p. 18. Selbst geringfügige Fragen haben auf fruchtbare Resultate geführt und die Ueberzeugung begründet, daſs die Technik der alten Komiker ein überall durchdachtes, vom feinsten Ohr geregeltes Kunstgebäude war. Auch sollte man der Orchestik (p. 218.) einigen Einfluſs zutrauen; hätten wir nur von ihr einen anschaulichen Begriff.

3. An der Spitze der hyperbolischen Schilderungen steht Fr. Schlegel Vom künstlerischen Werthe der alten Gr. Komödie (1794.), Werke Th. 4. ein unreifer, mit Mystik spielender Aufsatz. Diese Poesie besitze den höchsten Gegenstand schöner Kunst, geistige Freiheit und Freude, das begeisterte Gefühl von der unendlichen Lebensfülle der Natur, hieraus erzeuge sich die Selbständigkeit der freien Kunst. Treffliche Beiträge zur Charakteristik gibt Hegel Aesthetik III. p. 533. ff. 559. ff. Er war freilich zu wenig mit den geschichtlichen Zuständen dieser Zeit und dem Reichthum ihrer Figuren vertraut: und doch müssen alle komischen Darstellungen in ein bestimmtes Verhältniſs zur Revolution und inneren Auflösung Athens gesetzt werden, keineswegs aber lassen sie sich in abstrakte Formeln der Art zwängen, wie sie beim verkehrten Urtheil über den Prozeſs des Sokrates eine Rolle

spielten. Hegel ist daher zu sehr geneigt die alte Komödie als einen Sieg der Subjektivität in ihrer unendlichen Sicherheit zu fassen; er erblickt darin die absolute Freiheit des Geistes, der mit versöhntem Gemüth über die Nichtigkeit dieser verkehrten
967 Welt erhoben und getröstet ist. Sie scheint ihm mit der Verkehrtheit und den tiefen Schäden sogar blofs zu spielen, weil sie daran nichts zu bessern weifs. Eine solche Vorstellung streift unmerklich an den Quietismus der von Hegel beseitigten Ironie, bringt aber den Hauptpunkt nicht in Anschlag, dafs die Komiker ganz praktische Naturen waren und dafs die zum kleinsten Theil aesthetischen Bedrängnisse der Ochlokratie unmittelbar einen dringenden Anlafs für ihre Kunst gaben. Dasselbe Motiv gilt auch gegen A. W. Schlegel, wiewohl er zuerst die alte Komödie in ihrem freien Sinn unbefangner darstellte. Zunächst sieht er in ihr durchgängig nur einen Gegensatz zur Tragödie, fafst sie daher als ein blofs künstlerisches Spiel oder einen unbedingten Scherz, der (I. 283.) aus einer völlig spottenden und erniedrigenden Betrachtung aller Dinge die muthwilligste Fröhlichkeit hervorrufe. Plato kann hiefür nicht eben ein Gewährsmann sein; die bekannte paradoxe Aeufserung gegen die alten Dramatiker am Schlusse des *Symposion*, *τοῦ αὐτοῦ ἀνδρὸς εἶναι κωμῳδίαν καὶ τραγῳδίαν ἐπίστασθαι ποιεῖν, καὶ τὸν τέχνῃ τραγῳδιοποιὸν ὄντα κωμῳδιοποιὸν εἶναι*, ist entweder gleich so vielem Platonischen aus einer Hinneigung zum Modernen abzuleiten oder fordert nur mit geschärftem Ausdruck, hinter dem Scherz solle stets der Ernst ruhen. Soviel steht fest dafs seine Forderung nur in der romantischen Tragödie verwirklicht wurde. Wesentlich aber fand Schlegel I. 279. den Quell der alten Komödie nicht in einer Herzenssache, dem Antheil an Politik und den höchsten sittlichen Interessen, sondern ihm genügt dafs der schärfste Kontrast zwischen Stoff und Form hier am Orte sei, denn gegen die scherzhafte Darstellung steche nichts stärker ab als die ernsteste Angelegenheit des Menschen und was durchaus Geschäft ist, öffentliches Leben und Staat. Diesen Ansichten steht am nächsten Bohtz über die Komödie und das Komische, Gött. 1844. p. 151. ff. An die Kategorien und Schulsprache von Hegel hat sich Th. Rötscher Aristophanes und sein Zeitalter, Berl. 1827. eng angeschlossen: er machte den ersten Versuch die wesentlichen Gesichtspunkte der Komödie zusammenzustellen und sie wissenschaftlich zu zergliedern. Aber ein grofses Mifsverständnifs in dieser allzu prinzipiellen Darstellung ist die Behauptung p. 365. ff., man finde das von Aristophanes bekämpfte Prinzip bereits in seinen eigenen Werken und alle Zeichen eines schon angebrochenen neuen Standpunktes: wofern nemlich die Komödie, die den Widerspruch darstellt, auch die substanziellen Mächte dem Scherz preisgibt und in ein Spiel

verwandelt, so bleibe nichts absolut festes mehr zurück. Er hielt sie daher für nichts geringeres als eine Offenbarung des absoluten Leichtsinns, der sich aller Ehrfurcht entäufsert, für ein Denkmal des Athenischen Zeitgeistes: (p. 376.) „an sich das Gegentheil dessen was sie ihrem Bewufstsein nach ist"! Eindringlicher urtheilt Vischer Aesthetik I. 471. „Hätte Aristophanes mit seinem grofsen politischen Humor das vollkommene Bewufstsein vereinigt, dafs die alten Götter und Sitten in einer neuen Gestalt des Lebens, die sich aus dem versinkenden Griechischen Staat herausringen müsse, als unendlicher eigener Gehalt des freien Geistes fortleben werden, so hätte er die höchste Form des Humors, welche hier gefordert ist, verwirklicht. — So aber ist er selbst getheilt zwischen der Sehnsucht nach der alten substanziellen Einfalt und zwischen der unendlichen Selbstgewifsheit, die der wahre Sinn seiner Komödien ist." Offenbar war eine kritische negirende Dichtung nur in Zeiten der Auflösung und Zersetzung möglich: die alte Komödie selbst, unter deren Füfsen aller Boden geschwunden, ist ihr objektivstes Zeugnifs und ein thatsächlicher Ausdruck des an Patriotismus, Religion und Sittlichkeit verarmten Staats. Vgl. Nägelsbach in s. nachhomer. Theol. p. 475. C. Kock Aristophanes und die Götter des Volksglaubens, in Jahrb. f. Philol. 1857. Supplementbd. 3. Blofs Aphorismen gibt Müller LG. K. 27. Er bewundert allerdings den hohen sittlichen Geist, den die grofsen Komiker diesem tollen Spiel einzuhauchen wissen, gegenüber der verschämten neueren Komödie mit ihrer laxen Moral; sonst aber stand ihm das philosophirende Drama des Epichar- 968
mus höher, und er meinte sogar den gleichen Ton mythologischer Travestie ganz anschaulich in Scenen der Vögel, wie in der Darstellung des Prometheus und der Gesandschaft der drei Götter (p. 265.) zu erkennen. Hierauf ging noch Welcker Kl. Schr. I. 332—41. ein, als er aus der blofsen Uebersicht mythologischer Stoffe darzuthun suchte, dafs der Unterschied zwischen Epicharmus und der alten Komödie in Stoff und Form keineswegs so stark gewesen; die wahren und wesentlichen Verschiedenheiten lägen vielmehr in der Ausführung und Behandlung. Hievon oben p. 511. Allein in der späteren Abhandlung über eine Büste des Aristophanes (Anm. zu §. 123, 1.) rühmt er an der alten Komödie treffend: „wie ein Zauberpiegel halte sie das reichste und mannichfaltigste Geschichts- und Sittengemälde, lebendig und selbst unter Karikaturen wie eines Hohlspiegels erkennbarlich treu und wahr, zu unerschöpflicher Betrachtung vor"; doch ist ihm nicht entgangen dafs wir gegenwärtig diese Komödie nur aus Aristophanes erkennen und nach ihm ihre Mafse festsetzen.

Von alten Kritiken ist keine bekannter oder ungünstiger als die des Plutarch: erstlich in der derben *Epitome τῆς συγκρί-*

σεως Ἀριστοφάνους καὶ Μενάνδρου (*Mor.* p. 853. sq.), wo mit jugendlicher Heftigkeit das härteste gesagt ist; dann meint er *discr. adul. et am.* p. 68. B. dafs die Beimischung des *γελοῖον καὶ βωμολόχον* den Werth des Freimuths gemindert und die Komiker in bösen Ruf gebracht hätte; noch härter *Symp.* VII, 8. p. 711. extr., die alte Komödie tauge für keine sympotische Gesellschaft, *ἥ τε γὰρ ἐν ταῖς λεγομέναις παραβάσεσιν αὐτῶν σπουδὴ καὶ παρρησία λίαν ἄκρατός ἐστι καὶ σύντονος, ἥ τε πρὸς τὰ σκώμματα καὶ βωμολοχίας εὐχέρεια δεινῶς κατάκορος καὶ ἀναπεπταμένη καὶ γέμουσα ῥημάτων ἀκόσμων καὶ ἀκολάστων ὀνομάτων κτλ.*, und verwandtes *adv. Stoic.* p. 1065. extr. Aehnlich Eunapius mit anderen Späten; unter den Neueren reichen die moralischen Diatriben der Dilettanten von Voltaire und Wieland bis auf Ellissen. Bei den Franzosen war einer der ersten Gegner des hergebrachten Vorurtheils Lévesque, *Memoire sur Aristophane* in *Mém. de l'Institut* I. p. 344. ff. Mancherlei Ranke *de Arist. vita* in den ersten Kapiteln. Eine der schlimmsten Ehrenrettungen erhielt übrigens die alte Komödie durch Kanngiefser d. kom. Bühne p. 467. ff., indem er sie zum bessernden Sitten- und Zuchtgericht, aber auch zum Gemisch streitender Empfindungen macht und den Aristophanes von üppiger Sinnenlust und ausgelassenem Taumel zur frommen Seelenbeschauung überspringen läfst. An eine Sittenbesserung durch jene Komödie hat indessen Lucian *Anach.* 22. wirklich gedacht. Ein interessantes Bild aus dem bunten Stoff dieser Komödie gezogen hat Plut. *Lucull.* 39.

Definition der Komödie, *σπουδαῖα καὶ γελοῖα*: Aristoph. *Eccl.* 1200. *σμικρὸν δ' ὑποθέσθαι τοῖς κριταῖσι βούλομαι· | τοῖς σοφοῖς μὲν τῶν σοφῶν μεμνημένοις κρίνειν ἐμέ, | τοῖς γελῶσι δ' ἡδέως διὰ τὸν γέλωτα κρίνειν ἐμέ.* *Ran.* 391. *καὶ πολλὰ μὲν γελοῖά μ' εἰπεῖν, πολλὰ δὲ σπουδαῖα καὶ τῆς σῆς ἑορτῆς ἀξίως παίσαντα καὶ σκώψαντα νικήσαντα ταινιοῦσθαι.* Plato *Symp.* p. 189. B. *οὔ τι μὴ γελοῖα εἴπω, τοῦτο μὲν γὰρ ἂν κέρδος εἴη καὶ τῆς ἡμετέρας Μούσης ἐπιχώριον, ἀλλὰ μὴ καταγέλαστα.* *Legg.* VIII. p. 838. C. *ἐν γελοίοις τε ἅμα ἐν πάσῃ τε σπουδῇ τραγικῇ λεγομένῃ.* Dies führt zur *αἰσχρολογία*: Aristot. *Eth.* IV, 14. *ἴδοι δ' ἄν τις καὶ ἐκ τῶν*
969 *κωμῳδιῶν τῶν παλαιῶν καὶ τῶν καινῶν· τοῖς μὲν γὰρ ἦν γελοῖον ἡ αἰσχρολογία, τοῖς δὲ μᾶλλον ἡ ὑπόνοια.* Zur Erläuterung *Poet.* 5. *τὸ γὰρ γελοῖόν ἐστιν ἁμάρτημά τι καὶ αἶσχος ἀνώδυνον καὶ οὐ φθαρτικόν.* Vgl. die mühsamen Erörterungen von Becker Charikles III. p. 143. *Artemid.* I, 56. p. 82. — *κωμικὰ ἔχειν ἀναπλάσματα ἢ βιβλία τὰ μὲν τῆς παλαιᾶς κωμῳδίας σκώμματα καὶ ταραχὰς καὶ στάσεις καὶ αἰσχρολογίας σημαίνει.* Kein kleines Kapitel solcher *γελοῖα* mögen hier die burlesken und schmutzigen Scenen aus der Mythologie gewesen sein, zumal die den Herakles betreffenden, deren Aristophanes unter den abgenutz-

ten komischen Themen Vesp. 60. gedenkt. Ein wesentliches Moment blieb hier die lächerliche Darstellung der Götter, das heifst, der popularen Auffassung des Götterthums. Hievon ohne Glück Böttiger *Aristophanes impunitus deorum gentilium irrisor*, *L.* 1790. 8. *Opusc.* p. 64. sqq. Unter einer ähnlichen Vorraussetzung nahm Fr. Schlegel Athenaeum III. 257. an dafs bei den Komikern die Götter Spafs verständen, wie das Mittelalter in seinen Mysterien und possenhaften Narrenfesten trotz aller redlichen Andacht sich der Begeisterung des Scherzes hingab: ein solcher Gesichtspunkt würde doch immer nur auf Epicharmus passen. Man vergafs zu bedenken dafs nur die dramatischen Scenen und die Bilder aus dem Leben Athens solchen Spöttereien Raum geben, dagegen die Chöre davon frei gehalten sind. Mehr zur historischen Forschung (wie sie auch die Darsteller τῶν πολιτικῶν ὀνομάτων betrieben, Meineke I. 16.) gehört die Analyse der politischen Karikaturen. W. Vischer über die Benutzung der alten Komödie als historische Quelle, Basel 1840.

123. Charakteristik und Nachlafs des Aristophanes.

a. Biographische Notiz.

1. Ueber das Leben des berühmtesten Komikers sind wenige Nachrichten, zum Theil in unsicherer Gestalt und ohne Zusammenhang, überliefert. Wir kennen weder Geburts- noch Todesjahr; ob sein Vater Philippus ächter Athener oder mit dem Bürgerrecht beschenkt war, stand nicht fest; doch wenn in einigen Angaben ihm Attische Herkunft abgesprochen wird, so läfst dies mit der Stellung eines Komikers sich schwerlich vereinigen. Als solcher begann er in ziemlich jungen Jahren (*Δαιταλῆς* Ol. 88, 1.), war es nun aber grofse Bescheidenheit oder auch die Einsicht, dafs er für den Beruf eines komischen Dichters noch langer Studien bedürfe, dieses sein erstes Stück überliefs er sowie die beiden nächsten dem Kallistratos und Philonides; beide durch eigene Dramen wenig namhafte Männer, deren er auch später sich bediente, besorgten die Aufführung und vertraten ihn selber. Aufsehn erregte schon das zweite Drama *Βαβυλώνιοι* (Ol. 88, 2.), doch verwickelte die Schärfe seiner Polemik ihn in Feindschaft mit Kleon, und hieraus erwuchs ein sykophantischer Prozefs, aber Aristophanes überwand ihn durch naiven Witz und durch die gute Meinung seiner Richter. Einen glänzenden Fortschritt bezeugten die 970
nächstfolgenden (Ol. 88, 3.) durch den ersten Preis geehrten

Ἀχαρνῆς, einen noch höheren Erfolg errangen (Ol. 88, 4. 424.) die von ihm in eigener Person gegebenen Ἱππῆς, mit denen er in die vordere Reihe der Komiker eintrat. Die männliche Politik, in deren Geist er furchtlos das schimpfliche Treiben des ochlokratischen Regiments bestritt, stand hier im schönsten Bunde mit Genialität der Erfindung und Reife der Form; und hätte er auch diese hohe Vollendung nicht ohne die freundschaftliche Hand des Eupolis erreicht, so konnte doch schon das Vertrauen eines solchen Meisters ihn ehren. Hierauf schuf er in fast ununterbrochener Folge bis zum Sturz der Pöbelherrschaft einen ausgezeichneten Cyklus von Komödien, in denen Sicherheit der Kunst und Fülle der Phantasie mit Fruchtbarkeit der Ideen weitteifert; das Publikum ging aber nicht immer auf den kühnen Plan und Ernst seiner Gemälde ein, sondern zog öfter die minder schwierige, wenigstens harmlosere Kunst seiner Nebenbuhler vor. Nachdem die Kraft und Laune des Attischen Lebens gebrochen war, mufste die Poesie des Aristophanes unwillkürlich in engere Grenzen zurückweichen; der politische Gesichtskreis verlor an Umfang und Schärfe, die partikularen Themen erhielten ein Uebergewicht, der chorische Vortrag schrumpfte zugleich mit dem Chor zusammen und gab selbst dem gemilderten Scherz einen nur beschränkten Raum, endlich nahmen Fleifs und technische Strenge des Dichters empfindlich ab. So beschränkt und auf ein engeres poetisches Mafs, auf kleinere unpolitische Themen herabgesetzt bewahrt er im allgemeinen die Routine, auf einzelen Punkten auch die heitere Stimmung und den glücklichen Witz seiner Jugendzeit. Seine Laufbahn schlofs er Ol. 97, 4. (388.) mit dem umgearbeiteten Πλοῦτος: dieses Stück verräth zugleich den Einflufs des Greisenalters und noch entschiedener den Uebergang zur mittleren Komödie, welche bereits nach anderen Seiten hin in Κώκαλος und Αἰολοσίκων, travestirenden Darstellungen des Mythos, offenbar wurde, mit denen er seinen wenig begabten Sohn Araros den Athenern gleichsam als Erben in der Kunst empfehlen wollte. Doch darf man zweifeln ob er noch Ol. 101. erlebte, wo dieser Sohn wie es scheint mit eigenen Arbeiten auftrat. Seinen Ruhm hat Aristophanes im ganzen

Alterthum behauptet, und er galt auch bei denen welche nur das Lustspiel der moralisirenden Komiker zu fassen vermochten, die den Werth jenes antiken Dichters blofs unter einzelen Gesichtspunkten, des Stils, der witzigen Form oder des 971
historischen Interesses, erkannten; er hiefs vorzugsweise ὁ *κωμικός*. Weder Leser noch Erklärer fehlten ihm, und wer mit der Mehrzahl in seinen Werken nur planlose Possen sah, wurde doch vom Sprudel der heitersten Laune und vom Reichthum seines Witzes erfreut. Er gehörte daher unter die beliebtesten Autoren, und seine Dramen wurden in einer gröfseren, nur nicht streng gemachten Auswahl von den Byzantinern eifrig abgeschrieben. Dafs eilf derselben in einer ungleichen diplomatischen Ueberlieferung als die einzigen Denkmäler der alten Attischen Komödie auf uns gekommen sind und wir an ihm den Vertreter der letzteren besitzen, ist eine sprechende Thatsache; dafs die neuere Zeit ihn immer ernster und mit wachsender Begeisterung gewürdigt hat, zeugt noch sicherer für seinen inneren unverwüstlichen Gehalt.

1. Alte biographische Notizen enthalten die *Prolegomena de Comoedia*, *Ἀριστοφάνους βίος*, Suidas und *Schol. Clark. Plat.* p. 330. sq. (denn die *Vita* von Thomas Magister ist kaum nennenswerth), das heifst, Auszüge von beschränktem Werth aus gemeinsamer Quelle: vereinigt im Anhang von Meineke *Com.* I. und vor Dindorfs Ausgaben der Acharner und der Scholien. Unter den Neueren ausführlich C. F. Ranke *de Aristophanis Vita* vor der Ausgabe von B. Thiersch, Pars I. unvollendet; der Werth dieser fleifsigen wohlgemeinten Arbeit hätte durch Präzision und strenge Methode gewonnen. Supplement von Bergk vor der Fragmentsammlung. Bedenken über des Dichters Abstammung im *Βίος*: *ὡς ξένον δὲ αὐτὸν ἔλεγε, παρόσον οἱ μὲν αὐτόν φασιν εἶναι Ῥόδιον ἀπὸ Λίνδου, οἱ δὲ Αἰγινήτην, στοχαζόμενοι ἐκ τοῦ πλεῖστον χρόνον τὰς διατριβὰς ποιεῖσθαι αὐτόθι, ἢ καὶ ὅτι ἐκέκτητο ἐκεῖσε. κατά τινας δέ, ὡς ὅτι ὁ πατὴρ αὐτοῦ Φίλιππος Αἰγινήτης.* Suid. *Ἀ. Ῥόδιος ἤτοι Λίνδιος· οἱ δὲ Αἰγύπτιον ἔφασαν· οἱ δὲ Καμειρέα· θέσει δὲ Ἀθηναῖος, ἐπολιτογραφήθη γὰρ παρ' αὐτοῖς.* Dazu die Notiz Schol. Plat. *κατεκλήρωσε δὲ καὶ τὴν Αἴγιναν, ὡς Θεαγένης φησὶν ἐν τῷ περὶ Αἰγίνης.* Letzteres will man verdächtigen, weil es aus dem witzigen Scherz *Ach.* 660. entnommen sei und obenein in diesem Stück nur Kallistratos rede; die Stimmen der Alten waren den Scholien zufolge schon über diesen Punkt getheilt. Man darf aber sicher annehmen

dafs Philipp der Vater eingewandert und mit ihm der Sohn Bürger geworden war, dann dafs er unter den Kleinbürgern ein Grundstück auf Aegina besafs; vgl. Böckh Staatsh. d. Ath. I. p.
972 561. 2. Ausg. Ueber den Anlafs zur Erzählung des Alterthumsforschers Heliodor Ath. VI. p. 229. E. der Dichter stamme von Naukratiten ab (auch in einem *Schol. Nub.* 271. heifst es, ἦν γὰρ τὸ γένος Αἰγύπτιος), ist es schwierig etwas sicheres zu muthmafsen. Uebrigens thäte man unrecht an der guten Attischen Herkunft des Aristophanes darum zu zweifeln, weil er im Prozefs des Kleon nur mittelst einer witzigen Berufung auf Od. ά. 215. davon kam. Dindorf in *Fragm.* p. 55. zwar erklärt diese Notiz des Βίος für ein artiges Griechisches Märchen, weil man vor einem Gerichtshof nicht mit Versen sondern mit Beweisen seine Sache führen durfte. Vermuthlich in unserer Zeit; anders und günstiger war in Athen die Poesie gestellt, wie *Vesp.* 600. 1324. ff. zeigen. War also vor Richtern ein σκωμμάτιον als treffendes Supplement verstattet, so konnte die glückliche Reminiscenz der Homerischen Worte auf die Stimmung der Richter wider den Gegner wirken. Beginn mit Komödien, anfangs unter fremder Autorität, *Schol. Vesp.* 1013. *Schol. Nub.* 530. sq., wo die Bestimmung über eine vorgebliche *lex annalis* der Dichter von Aldus interpolirt war, Bergk p. 908. sqq. und zuletzt Struve *de Eupolidis Maricante* p. 54. sqq. Kallistratos wird bei der Aufführung von 5 Stücken, Philonides bei den Wespen und Fröschen genannt, also bei früh und spät gegebenen Dramen; um so weniger kann man zweifeln dafs beide Männer nirgend als die wahren Verfasser sondern im Auftrag eines nicht unbekannten Dichters agirten, und dafs wo sie in eigener Person zu reden schienen, das Publikum vermöge einer feinen, nur beim ersten Blick seltsamen Konvention alles auf Aristophanes selber bezog. Was unter anderem in den Acharnern (dieses Stück nahm aber das Alterthum unbedenklich für ein reines Werk des letzteren) über den Handel mit Kleon vorkommt, läfst sich keineswegs wie mehrere wollten (Ranke p. 241. ff. K. Fr. Hermann im Marburger *prooem. aest.* 1835.) von Kallistratos verstehen. Im allgemeinen sah hier Hanow *Exercitt. crit. init.* das richtige, aber er hätte nicht folgern sollen dafs Philonides für den Dichter der Δαιταλῆς, Kallistratos als sein Protagonist galt, und dafs letzterer beide Rollen in den Babyloniern spielte. Die Thätigkeit beider Regisseure hat aber frühzeitig zur wunderlichen Unterscheidung Anlafs gegeben, dafs Kallistratos die politischen, Philonides die städtischen oder individuellen Komödien übernahm. Aehnlich theilte Manso (Nachtr. zu Sulzer VII. 113. ff. Lat. in Becks *Commentt.* II. p. 65. ff.) die Stücke ganz äufserlich ab, in politische litterarische gemischte; doch ist es richtig was Rötscher p. 70. einwendet, in jeder Aristophanischen Komödie spiegelt sich das

Urbild des ganzen Staats, und die politische Idee war in jedem
ihrer Kreise gegenwärtig. Davon Kock *de Philonide et Callistra-
to*, Gubener Progr. 1855. Prozefs des **Kleon**: eine Rache für
die Angriffe der *Βαβυλώνιοι* (Schol. Ach. 377.), und zwar unter der
sykophantischen *γραφὴ ξενίας* versteckt, wofür die zweifelhafte
Legitimation des Dichters kein geringes Gewicht gab. Gele- 973
gentlich hat das Alterthum seine Fabel, dafs wegen übergrofser
Furcht keiner die Maske des Kleon für die *Equites* arbeiten woll-
te, mit geringem Geist aus der witzigen Stelle *Equ.* 230. gezo-
gen, wo der Dichter (p. 114.) die allzu frazenhafte Maske ent-
schuldigen will. Stellung zum **Euripides**, von ihm selbst (oben
p. 377.) und den Alten in stilistischer Hinsicht (*Prolegg. ζηλῶν
δὲ Εὐριπίδην*) einfach anerkannt, von Neueren oft ganz partei-
isch gefafst. Ueber den poetischen oder aesthetischen Stand-
punkt seiner Polemik s. die Bemerkung p. 358. Niemand ist hier
in der Leidenschaft weiter gegangen als Hartung in seinem *Eu-
ripides restitutus*: man hätte glauben sollen dafs wer die Ehre
des tiefsinnigen Tragikers retten wollte, darum weder Aeschy-
lus und Sophokles herabsetzen noch den Meister der alten Ko-
mödie gar zum Pöbel verdammen mufste, mit dem Schmähwort
calumniator, mit Beschreibungen wie I. 380. *Aristophani, homini
omnibus sui saeculi vitiis inquinatissimo*, ib. 476. *nisi calumniari
quam arguere maluisset*, u. dergl. Man vergesse hier niemals
dafs Aristophanes in allen Lebensfragen seiner Zeit den **anti-
ken** Standpunkt vertrat und deshalb den Euripides als denjeni-
gen bedeutenden Mann, welcher davon am stärksten abwich und
als Wortführer der Neologie hervortritt, ohne Schonung angrei-
fen mufste; noch weniger fand er ein Bedenken ihm als dem
Typus der radikalen Partei möglichst viel aufzubürden und sein
Wesen mit dem geistesverwandten Sokrates zu verschmelzen.
Ueber den patriotischen Sinn des Dichters: H. Pol *de A. poeta
comico ipsa arte boni civis officium praestante, Groning.* 1834. Ver-
bindung mit **Eupolis**: dieser eignete sich die *Equites* an *Schol.
Nub.* 536. *τοὺς Ἱππέας συνεποίησα τῷ φαλακρῷ τούτῳ κἀδωρησά-
μην*, worauf auch Kratin anspielte, *Schol. Equ.* 528. Ferner legte
man ihm einen Theil der kleineren Parabasis *Equ.* 1295. ff. bei. Pa-
rallelen sind selten; und nichts berechtigt mit E. A. Struve *de Eu-
polidis Maricante*, Kiel 1841. 8. den Aristophanes als ungerech-
ten und eifersüchtigen Nebenbuhler zu betrachten. Schauspie-
ler Apollodor, *Argum. Pacis.* Einzelheiten: dichtet im Weinrausch,
Ath. X. p. 429. E. ein Zeugnifs das Ranke p. 268. ohne triftigen
Grund verwirft; war vor der Zeit Kahlkopf, *intt. Pac.* 768. Bergk
Commentt. pag. 203. Anspielung in der Geschichte bei Suid. v.
Μητροφάνης: ἐγώ εἰμι Ἀριστοφάνης ὁ φαλακρός. Dieser Zug
ist für Kombinationen über muthmafsliche Büsten des Dichters
etwas stark benutzt worden: Welcker *in Annali d. I. di corresp.*

archeol. Vol. 25. 1853. Zwei Söhne wurden von ihm selber angedeutet, Philipp und Araros, während man über den Namen eines dritten stritt. Scherzhafte Erwähnung seines Ruhmes *Ach.* 653. *Vesp.* 1023. Ernster gemeint sind die mit starkem Selbstbewufstsein gesprochenen Erklärungen über den Muth, den er im Kampf wider verderbliche Staatskunst bewährte, dann über sein Verdienst um die Komödie, woraus er die possenhaften Dichter vertrieben habe: *Vesp.* 1059. ff. *Pac.* 737. ff. zum Theil in gleichlautenden Versen, welche wol nach Umständen als *loci communes* in Parabasen gebraucht wurden; an solcher Stelle gesprochen sind ohne Zweifel wahr und bedeutsam die Worte, ἀρθεὶς δὲ μέγας καὶ τιμηθεὶς ὡς οὐδεὶς πώποτ' ἐν ὑμῖν. Ein schönes Denkmal des feinen Verständnisses und der Anerkennung ist ihm durch den Philosophen Plato, seinen fleifsigen Leser (bezweifelte Notiz in *V. Olympiod.*), im Symposion geworden; dieser empfahl auch seine Komödien als einen Spiegel des Attischen Staats (Βίος), und galt für den Verfasser des artigen Epigramms, Αἱ Χάριτες τέμενός τι λαβεῖν ὅπερ οὐχὶ πεσεῖται Ζητοῦσαι, ψυχὴν εὗρον Ἀριστοφάνους. Die zahllosen Anspielungen und Reminiscenzen der Späteren, die nur unvollständig in den Ausgaben angemerkt sind, zeugen von einer niemals erloschenen Neigung, die besonders in den Zeiten der Synesius (vgl. dessen *Dio* p. 62. C.) lebhaft war. Einiges Interesse hat hier unter anderem die Frage, ob Io. Chrysostomus wirklich, was Villoison *prolegg. in Long.* p. XIV. u. a. versichern, Ranke p. 74. bezweifelt, in seinen Homilien den Komiker gründlich benutzt habe. Mittelmäfsiges Epigramm des Antipater Thessalon. *A. Pal.* IX, 186.

b. Charakteristik.

974 2. Alle leitenden Gesichtspunkte deren eine sachgemäfse Beurtheilung des Aristophanes bedarf, fliefsen aus der voraufgeschickten Charakteristik der alten Komödie; jede wesentliche Bestimmung derselben gilt hier um so mehr, als jene hauptsächlich auf diesen Dichter gebaut ist und nur in der Uebereinstimmung mit seiner Praxis sich bewähren kann. Will man dagegen seine Dramaturgie in ihrem organischen Zusammenhang begreifen, so fehlt eine gemeinsame Norm und die nähere Kenntnifs von den Methoden der anderen Komiker: wir sind dafür völlig auf Kombinationen aus dem Dichter selbst angewiesen. Vor allem darf man für die Aristophanische Kunst mehrere Rechte voraussetzen, wodurch frühere Vorurtheile fast unmittelbar fortfallen und ihre Widerlegung sich abkürzt. An der Spitze steht die Voraus-

setzung dafs der Komiker, solange der ungehemmte Strom seiner Poesie sich ergofs und die reine Demokratie ihre üppigen Blüten trieb, das gesamte Leben des Attischen Staates beleuchtet, dafs er die starken Schatten in den damaligen Personen Prinzipien Zeitrichtungen mit scharfer Beobachtung aufgefafst, und *ernste Gedanken* in sittlicher Stimmung verfolgt habe. Durch diesen ethischen Kern und strengen Ernst erhob Aristophanes mehr als ein anderer (vielleicht nur den Eupolis ausgenommen) den Attischen Karneval auf die Höhe der politischen Opposition. Hinter kecken, selbst zügellosen Wendungen versteckt er den innerlichsten Ernst bis zum hohen und herben Pathos; und wenn nicht schon die Haltung seiner Stücke vernehmlich spräche, so würden mehrere Parabasen darthun wie sehr er edlen Stolz mit hoher Achtung vor der Kunst verband. Eine Menge kräftiger oder satirischer Aussprüche, welche anfangs sogar den Stachel des empörten Unwillens herauskehrten, erfüllt seine Dramen bis zu den Fröschen und zeugt von der Wärme seines Patriotismus. Aristophanes bekämpft mit den Waffen der Kritik und des schneidenden Witzes alle die Schäden, woran das entartete Gemeinwesen, der Leichtsinn und die Verflüchtigung des Volksgeistes, das Verderben in Religion und Bildung neben anderen Neuerungen offenbar wurden; er schildert mit rücksichtloser Schärfe die Zerrissenheit und die Täuschungen der Hellenischen Welt und malt ihre Mifsgestalten mit den grellesten Farben. Seine Zeit sollte wenigstens im Zauber der Poesie den schmählichen Abfall von Tugenden und Sittenreinheit der Vorfahren anschauen, indem er ihr die Schönheit des hingeschwundenen Heldenalters als einen Spiegel vorhielt und die Ideale des Attischen Ruhms in den Bildern grofser Krieger und Staatsmänner zurückrief. Mit lebhaftem Gefühl für sittliche Reinheit und Würde heifst er seine Bürger auf den verlassenen Boden der Politik zurückkehren; nur in der Vergangenheit sah er das Heil, und als ein Mann von Charakter und gründlichem Geist 975
schlofs er niemals mit der Gegenwart einen Vertrag. Er darf mit Stolz und Selbstgefühl sich rühmen dafs er unerschrocken den mächtigen Demagogen, ihrem Anhang und anderen schlimmen Verderbnissen in Staat Sitte Kunst entge-

gentrat. Offenbar glaubt er mit anderen Komikern, sein Zeitalter kränkle blofs vorübergehend an Sittenverderb, und er ahnte nicht dafs der innerste Grund Athens morsch geworden, dafs die Gesellschaft keiner Wiedergeburt fähig, sondern von unheilbaren Schäden angegriffen und im vollen Uebergang zu neuen Anschauungen befangen war; kaum begriff einer damals die Natur und den Umfang einer gesellschaftlichen Revolution, und auch sein Scharfblick drang nur in die antiken Zustände, während er die von allen Orten einbrechenden Neuerungen und Gegensätze zu niedrig anschlug oder verkannte. Er schien mehr Unart und Leichtsinn als eingewurzelte Laster wahrzunehmen, und hoffte wol dafs ein so begabtes, noch vor Jahrzehnten gesundes Volk durch scharfen Spott und lächerliche Bilder, die mit kräftigem Zuspruch sich mischten, aus dem wüsten Rausch könne gerüttelt werden. In dieser gutmüthigen Stimmung hat er sich selber gestattet auch ehrwürdige Personen und Institute, namentlich das Götterthum in denselben Kreis des Scherzes, auf gleiche Stufe mit den komischen Objekten, zu ziehen und seiner besseren Einsicht zuwider sie der Kritik preiszugeben. Ohnehin war Aristophanes ein zu praktischer und antik gesinnter Athener, um den in seiner Nähe gährenden Elementen einen Werth zuzugestehen; er hätte sonst Beruf zur Reflexion und zum Leben der Wissenschaft spüren müssen, um die fremdartigen Mächte der neuen Bildung und ihre Nothwendigkeit im Zusammenhang mit den Krisen jenes Zeitalters zu begreifen. Er verwarf daher einfach alle Leiter der modernen Bewegung, Männer wie Sokrates und Euripides (p. 359.), er rügte sie mit unerbittlicher Strenge, häufig auch mit einem so treffenden und wahren Verständnifs der Schwächen, dafs er das Urtheil sogar der modernen Leser bestechen konnte.

Zu dieser gediegenen Einseitigkeit und Schärfe kommt ein verfängliches Recht, die Handhabung des schmutzigen Pinselstrichs oder des obscenen Ausdrucks und Witzes, um die Häfslichkeit einer verderbten und zerbröckelten Welt auszumalen. Der alte Komiker schaltet mit dem weiten Gebiet der lächerlichen Kunstmittel in Scenerie und Wort als seinem Eigenthum: wie stark er die Farben auftragen wollte,

dies blieb ihm überlassen, und er hatte seinen Zweck erreicht, wenn er durch glücklichen Witz in drastischer Kombination und mit Plastik der Sprachbildnerei das Laster und die Verkehrtheiten, alles worin sonst Staat und Individuen vom rechten Mafs abgewichen waren, handgreiflich im vollesten Lichte zu zeigen verstand. Aristophanes besitzt jene Lebendigkeit und Schärfe der Darstellung, worin die verkehrte Welt als eine wirkliche erscheint und mit fortschreitender Bewegung sich vollendet. Er entwickelt hier eine bewundernswerthe Leichtigkeit, die bis zur Verwegenheit sich steigert: die Fülle seines Witzes wird von Phantasie und unerschöpflicher Laune getragen, jeder Ton der anmuthigen oder herben Grazien steht ihm zu Gebot, und seine sprudelnde Heiterkeit streift ohne Rückhalt, ohne falsche Scham und Zaghaftigkeit gleichmäfsig Personen und Objekte jedes Rangs. Seinen Zeitgenossen konnte kein Bedenken aufsteigen, ob diese Freiheit des Scherzes aus Antipathien eines frischen Herzens oder aus aesthetischer Laune entsprang. Wenn sie zuerst durch Schroffheit 976
und ungemilderte Farbe beleidigt, so wird doch kein edles Gefühl verletzt, keine niedrige Sinnlichkeit gekitzelt und aufgeregt, noch weniger ein unsittliches Gelüst mit geschliffener Feinheit verhüllt oder die gesunden Triebe des öffentlichen Lebens vergiftet. Mag auch der Witz des Dichters öfters dem gesellschaftlichen Anstand widersprechen und, weil er von Zeit und Ort bestimmt war, späte Leser kalt lassen und ohne zündende Kraft verrauchen: gegen den guten Geschmack und die poetische Wahrheit hat er selten gefehlt. Dafs aber diese derb gewürzte, nicht immer duftige Kost ein Mittel zum Zweck bedeutet, ein wohlberechneter Stachel war um abzuschrecken und das Urtheil zu berichtigen, das entnimmt man aus der Chronologie der Aristophanischen Dramen. Wo der Ernst (wie in den Wolken) überwiegt, sind Schmutz und zweideutige Bilder spärlich eingemischt; sie häufen sich aber, wo die Polemik springend die mannichfachen Spielarten der Verderbnifs berührt und nicht genug Waffen von der muthwilligsten Laune borgen kann; erst in den Komödien der letzten Periode (*Thesmoph. Lysistr. Eccl.*), seitdem die grofsen politischen Motive verstummten und nur Stoffe

des Privatlebens, namentlich Schilderungen des verderbten weiblichen Geschlechts, übrig liefsen, wurde der sonst geistreiche Witz durch wüste Malerei vergröbert. Damals sich ganz überlassen und von keinem Gegengewicht gezügelt verlor er das schickliche Mafs; und doch lag noch in diesen letzten Ausschweifungen des Attischen Humors ein erstaunliches Talent.

Was vom Plan und von der inneren Arbeit der alten Komödie sich vermuthen läfst, beruht allein auf Aristophanes. In der schwunghaften Zeit seiner Poesie hat er mit genialer Kühnheit einen im Umrifs einfachen Stoff aus Situationen, die niemand geahnt oder zu verknüpfen sich getraut hätte, zusammengewebt; in gewagten Sprüngen über Lücken und Abgründe hinweg einen phantastischen Bau bis zu schwindelnden Höhen aufgeführt, wofür ein überraschender Griff das verschiedenartigste, das scheinbar entlegene gleich schnell herbeizieht und wieder in den Hintergrund schiebt; überhaupt auf dem weiten Gebiet der Erfindung und der Ausführung nichts sich versagt, was die Grenzen und die Logik des praktischen Lebens überschreitet. Nahes und Fernes, Möglichkeit und Wunder laufen in einander oder stehen hier auf gleicher Linie; ein fester und dem Publikum bekannter Boden, wie der tragische Mythos ihn darbot und den später die weniger erfindsame Komik (p. 124.) lebhaft vermifste, fehlt gänzlich: sicher besafs kein Zuschauer eine Kenntnifs vom Thema des Dichters und von seinen Wendungen. Daher ist für uns das Unternehmen, aus Titeln und abgerissenen Bruchstücken den
977 Inhalt verlorener Komödien abzunehmen, meistentheils ebenso vergeblich als die muthmafsliche Herstellung ihres Plans. Denn darin stehen jene Komiker im klarsten Gegensatz zur Tragödie, dafs sie keinen strengen Organismus der Kunst anerkennen. Aristophanes weifs nichts von den Mühen des dramatischen Haushalts, und wie seine Charaktere, ihrer ochlokratischen Natur gemäfs, auf gleicher Linie stehen und nur durch stärkere Farbengebung unterschieden werden, so hat er kein Bedürfnifs die Handlung straff zu gliedern, zu spannen und ohne Seitenweg auf ein äufserstes Ziel hin zu treiben. Er darf vielmehr sein Gewebe dehnen und auflockern,

den Dialog läfsig und etwas geschwätzig halten, um nicht heiteren Einfällen und persönlicher Charakteristik einen günstigen Platz zu versagen, er darf die Handlung durchsichtig auf langen Flächen ausbreiten, in einem lose gefugten Nebeneinander von Scenen, die keinem versteckten Plan dienen und das Geheimnifs einer Katastrophe nicht verbergen. Die Oekonomie des Aristophanes ist, nicht anders als sie durchweg in der alten Komödie (p. 540.) sein mochte, kunstlos und an keinen Mechanismus geknüpft; sie läuft mehrmals abspringend von einem Kontrast zum anderen, um ihre phantastischen Gruppen zu steigern: denn sie hängt nicht am Verband von Ursachen und Wirkungen, weil in der komischen Welt alle Nothwendigkeit fehlt und die Gesetze der Wirklichkeit aufgehoben sind. Was sie bedarf, soll sie durch die Willkür des erfinderischen Witzes schaffen; ob die Zahl ihrer Scenen grofs oder klein ist, ob sie zum Bau des Ganzen in richtigem Verhältnifs steht, das kümmert den Dichter wenig, der rein auf die Gewalt des aller irdischen Fessel entrückten Genius sich stützt. Nur die Ritter entwickeln einen streng gebundenen Plan und füllen mit drastischer Schnelligkeit eine Reihe gesteigerter Akte; dagegen steht die reichere Scenerie der Acharner und Vögel dem ursprünglichen Prinzip der Gattung näher, und beide Stücke verfolgen behaglich und von bacchischem Muthwillen übersprudelnd ihren geistvollen Gang, welcher mehr poetische Phantasie als regelrechte Technik verräth. Widersprechende Kontraste mit dem Anschein eines Pathos fordert der Bau dieser Komik, wo die handelnden Figuren den Gehalt einer verkehrten, unfähigen Welt und ihr Gelüst, auf den Trümmern aller zerstörten substanziellen Macht sich anzubauen, bis zur Erschöpfung entwickeln sollen; ihr Denken und Thun schliefst eine Selbstkritik der äufsersten Nichtigkeit (p. 539.) ein, und der Dichter gewährt für den Mangel an bündiger Dramaturgie reichlichen Ersatz durch die sichere Hand und selige Klarheit, mit der er jene Welt in ihrer objektiven Erscheinung aus der vollen Freiheit des Geistes darstellt. Wie sehr aber auch solche Charaktere durch schroffe Karikatur gespreizt werden, da sie Symbole für eine bestimmte Gattung

sind, und in den mannichfaltigen Kreisen der Politik oder im Gebiet des Götterthums eine durch Unmündigkeit und Tollheit aufgeblähte Gesellschaft hören lafsen: Aristophanes
978 hat seine Meinung über die Schäden der Attischen Revolution unter diesen Hüllen verständlich niedergelegt und seinem Grundsatz gemäfs heiteren Scherz mit gründlichem Ernst in stete Wechselwirkung gesetzt. Nur in den Arbeiten der früheren Periode steigert sich bisweilen der Ernst bis zur herben Leidenschaft, die mehr zu seiner tiefen Stimmung pafst als für die Tonart der Komödie taugt. Auch der künstliche Versteck und Ueberflufs an Phantasmen hindert nicht die leitenden Ideen im Auge zu behalten und läfst, wenn auch getrübt, die sittlichen Motive des Dichters durchblicken. Wo hingegen, wie zusehends in seinen jüngeren Dramen geschieht, die grofsen Interessen des öffentlichen Lebens zurückweichen und einer Kritik der Sitten und der Individuen, einer einseitigen Polemik auf den Feldern der Moral und Poesie den Platz räumen, da schwindet der Geist der organischen Kunst und ihr sonst in allen Gliedern mächtiger Hauch. Zwar glänzt der Komiker noch immer durch eine Fülle des Witzes und der liebenswürdigen Laune, doch liefert er mehr Genrebilder und lustige Scenen als ein geschlossenes Kunstwerk, und der früher wenig beachtete Mangel an strenger Dramaturgie wird bei so lose gefugten Situationen weit empfindlicher. Zuletzt blieb nächst der harmlosen Erfindung ein eigenthümlicher Reiz, die Plastik und Schärfe der Charakteristik; doch war die Zeichnung in den älteren Stücken, wo die Charaktere für typische Masken oder Symbole galten, noch markiger, wenn sie gleich gröber ausgeführt erscheinen, im Gegensatz zur neueren Komödie, die ihre der täglichen Erfahrung entnommenen Personen mit portraitähnlicher Feinheit malt.

Endlich erkennt und bewundert man das gründliche Talent des Aristophanes in seinem Stil. Hier begreifen und geniefsen wir die gepriesene Meisterschaft der alten Komiker in der Form, welche man sonst aus den Bruchstücken nur ahnt, vollständig und lebhaft, besonders aber läfst ihre Vielseitigkeit in einem Umfange sich verfolgen, den weder Fragmente noch Urtheile der Alten glaublich gemacht hätten. Dem Anschein

nach würde zwar **Plutarch** den Dichter mit Recht tadeln, an dem ihn schon die kecke Rhetorik und zweideutige Bilder verdriefsen, wenn er ferner seine Sprache für ein Gemisch aus tragischen und komischen Elementen, aus Erhabenheit und Alltagsrede erklärt, dann Ebenmafs und gleichförmigen Ton vermifst, worin Menander ihn befriedigt, der überall dieselbe Farbe bei der verschiedensten Charakteristik bewahre, wenn er endlich meint dafs ein so buntes Gewand weder gebildeten Männern noch einem gewöhnlichen Publikum zusagen könne. Wer dagegen bedenkt dafs Aristophanes nicht die Konvenienz und bürgerliche Gewohnheit voraussetzt, sondern die Kontraste seiner aus den Fugen gerückten phantastischen Welt, wie sie von Widersprüchen erfüllt war, aufs empfindlichste darstellen wollte, wird eben jene Mischung und plebejische Willkür für angemessen und methodisch halten. Sein Genie glänzt in der Beherrschung von Gegensätzen und Mifstönen, die sonst in keiner Gattung vereinbar sind, aber eine dem wahren Dichter so wenig günstige politische Poesie erträglich machen. Er handelt in seinem Beruf, wenn er die Kreise der Karikatur greller beleuchtet, die Rede seiner Figuren mit kühnem Witz und sinnlicher Derbheit durchsäuert, ihr sinnliches Vermögen in den anschaulichsten Bildern (*εἰκόνες*), wofür er die mannichfaltigen Erfahrungen des Lebens und selbst die Dialekte zu
nutzen weifs, mit gaukelnder Phantasie vergegenwärtigt. Wir 979
erstaunen über seine schöpferische Kraft und Erfindsamkeit, mit der er fast spielend für jede Wendung oder Mimik einen reichen Sprachschatz entfaltet; er überrascht durch die Seltsamkeit und den scharfen Typus seiner Zusammensetzungen, und die sprudelnde Fülle der Parodien (p. 529.) war dem feinen Hörer ein Genufs. Neben dieser Freiheit bewundert man die Gewissenhaftigkeit, mit der sich der Dichter einer gesetzlichen Zucht unterwarf: hievon zeugen die Korrektheit und Strenge seiner Diktion und Metrik (p. 531.), der Wohllaut der Rhythmen, namentlich im anapästischen Tetrameter, die Grazie der vortrefflichen Phraseologie, die vorzüglich den gewandten Dialog belebt, die Präzision und das Korn des guten Atticismus. Für die Festsetzung namentlich der Syntax

ist sein Gebrauch ein sicherer Rückhalt geworden. Diese Leichtigkeit und Schärfe mit allem bildlichen Reiz der Aristophanischen Form hat niemand glücklicher als **Plato** im Symposion wiedergegeben, wo er den Komiker selbst poetische Prosa reden läfst. Er besafs eine vollkommne Herrschaft über seine Mittel, wie die flüfsigen Uebergänge vom Scherz zum gediegenen Ernst beweisen, und hat im Streben nach Harmonie, um die Kraft der Originalität durch feine Kunst zu veredeln, sogar die formale Schule des Euripides (p. 377.) nicht verschmäht. Doch erscheint dieser stilistische Glanz am reinsten in den früheren Dramen; sein Wendepunkt sind die Vögel, seitdem verliert der Stil immer mehr an Schwung und Sorgfalt.

c. Aristophanische Litteratur.

3. Die Stücke des Dichters betrugen nach der einen Zählung 54, nach anderen 44, wobei vermuthlich auch die doppelten Ausgaben mitgerechnet waren; doch erklärte man schon vier für unächt. Jetzt ergeben sich höchstens 43, besser 37 sichere Titel. Die verlornen Dramen kennen wir aus mehr als 700 Fragmenten, doch genügt ihr Umfang mehr um die wunderbare Mannichfaltigkeit des Aristophanischen Geistes in Objekten, in Stil und witzigen Gedanken aufzufassen, als um den Plan eines Stückes mit Sicherheit herzustellen. Auch erhellt nicht dafs eines dieser Dramen vor den anderen berühmt gewesen; doch mögen einige fleifsiger gelesen sein, unter ihnen der Erstling des Komikers die *Δαιταλῆς*. Was uns aber gegenwärtig mehr und fruchtbarer beschäftigen darf, da wir aus eigenen Mitteln davon urtheilen können, dies ist der Stufengang der Aristophanischen Kunst, welcher mit der sonst bekannten Zeitfolge der erhaltenen Dramen in naher Verbindung steht. Schon unter einem äufserlichen Gesichtspunkt würden sie drei Gruppen bilden, weil sie nicht nur den Verlauf des Peloponnesischen Kriegs in seinen hervorstechenden Wendungen begleiten, sondern auch in die Demokratie der nach-
980 folgenden Jahre herabgehen; diese **drei Gruppen** sind aber obenein gleichviele Stadien der komischen Poesie. In den sechs Komödien der ersten Gruppe, die aus **einem** Gusse gearbeitet sind, macht der Dichter einen erfreulichen Fortschritt vom Ernst zur harmlosen Heiterkeit, und er lernt

allmälich soweit die Selbstbeherrschung, dafs der tiefe sittliche Schmerz unter den kühnsten Formen des Scherzes sich verhüllt. Dieser Fortgang reicht bis zum Gipfel der Ochlokratie und ihr Höhepunkt sind die Vögel. Die voraufgehenden Stücke mögen tiefer und innerlicher, auch vom Bewufstsein einer grofsen Kunst mehr durchdrungen sein, sie besitzen gewifs eine vollere Kraft und genügen vor anderen den höchsten Ansprüchen durch Feinheit und Schärfe des Stils, durch edlen Geschmack der Form; aber jene Vögel sind nicht nur behaglicher und plastischer, sondern Aristophanes scheint dort auch die Fülle des Witzes und der Phantasie zu erschöpfen und mit liebenswürdiger Laune sogar zu verschwenden. Hier ist ihm ein ebenso freies als gemüthliches Spiel aus unbedingter Klarheit und Ruhe des Geistes gelungen; von diesem vollkommnen, unmittelbar verständlichen Bilde der Attischen Herrschsucht und Selbstgenugsamkeit, dessen Reinheit durch keinen Anschein des Zweckes oder der kritischen Stimmung getrübt wird, hat er die Schärfe der politischen Antipathien fern gehalten und allen bisherigen Harm gleichsam abgeklärt: denn die früheren Dramen ergreifen zwar durch die Gröfse der Ideen, aber ihre Herbheit und Verbitterung mindert sich nur langsam, ehe sie zur milden Ironie herabgeht, und ihr Plan pflegt streng und planmäfsig, selbst in straff gegliederter Oekonomie vorzurücken. Die zweite Gruppe wird von nur drei Stücken repräsentirt und fällt in die späten Kriegsjahre. Sie drängt den politischen Gedanken zurück und überläfst den Schauplatz einzelen Themen und Motiven, selbst geistreich erdachten aber zu breit ausgeführten Späfsen (p. 559.), die sich als Trümmer aus dem Schiffbruch des Ganzen gerettet hatten. Eine fast monographische Behandlung überwiegt, vom phantastischen Anflug ist wenig mehr zu spüren, die Arbeit verliert an Genauigkeit und hauptsächlich an organischer Gediegenheit, der Dialog wird breiter gedehnt, da die zufälligen Beiwerke stets einen gröfseren Raum einnehmen, aber die frühere Lust und muthwillige Laune schaffen noch immer und zehren von den schönen Erinnerungen, bisweilen scheint mit der wachsenden Ueppigkeit des Stoffes auch die komische Muse zur Ausgelassenheit sich aufzuschwingen.

Die dritte Gruppe behandelt das matte bürgerliche Leben, welches nach dem Sturz der Attischen Herrlichkeit sich zu gestalten begann. Hier sind die Ideale der sittlichen und künstlerischen Welt erloschen, das Gefallen an heiterem Witz erkaltet oder ist unproduktiv geworden, der Plan geräth im-
981 mer kleiner, die Komposition so beschränkter Scenerie geht nicht über den losen Verband von Kontrasten hinaus und bietet ein Stückwerk, welchem aller Schwung eines organisirenden Geistes fehlt; auch drückte der Verlust an chorischer Poesie, mit der ein freies poetisches Element und die Beziehung zu hohen Interessen fortfiel. So die *Ecclesiazusae*, wenn sie gleich belebt sind und eine kecke Charakteristik besitzen, zuletzt einfarbig und in ruhiger Haltung der zweite *Plutus*. So sah sich Aristophanes aus einer genialen Laufbahn von Stufe zu Stufe fortgedrängt und in engere Kreise herabgedrückt. Indessen war dieser Abfall der dichterischen Kraft nicht blofs das Schicksal des höheren Alters, sondern und vielleicht in höherem Mafse das der Gattung selbst. Man glaubte sogar in seinen beiden letzten Stücken die Charakterzüge der nächsten komischen Formen anzutreffen, im *Αἰολοσίκων* einer Parodie der Euripideischen Fabel ein Vorspiel der mittleren, im *Κώκαλος* der neueren Komödie.

3. Fragmentsammlung, begonnen von Brunck. A. Seidler *disput. de A. fragmentis, Hal.* 1818. 4. und in *Class. Journ.* Nro. 43. Monographien, über das *Γῆρας* v. Süvern 1826. Fritzsche *de Babyloniis L.* 1830. *de Daetalensibus* 1831. *de Pelargis* in s. *Qu. Arist.* Hieher gehören auch desselben 5 Programme *de fabulis ab Aristophane retractatis, Rost.* 1849—52. *A. Fragmenta ex recens.* G. Dindorfii, *L.* 1829. vermehrt in dessen Ausgg. v. Aristoph. Neue Bearbeitung von Bergk am Schlufs von Meineke *Com.* II. 1840. und in besonderem Abdruck. Zahl der Dramen: *Vita*, *ἔγραψε δὲ δράματα μδ′, ὧν ἀντιλέγεται τέσσαρα ὡς οὐκ ὄντα αὐτοῦ*, wodurch die Zahl *νδ′* in den *Prolegg.* und sonst auch bei Suidas berichtigt wird. Nur durch das Ansetzen zweiter Ausgaben von *Nubes* und *Pax* ergeben sich 43. Klassifizirung derselben nach den Stufen künstlerischer Ausbildung, Rötscher p. 71. ff. Bergk p. 896—98. Aus dem anscheinend didaskalischen Vermerk bei den *Aves*, *ἔστι δὲ λε̄*, ist nichts sicheres zu entnehmen, Meineke *Add. Com.* V. p. 61.

Nach der Zeitfolge geordnet sind die erhaltenen eilf Komödien:

1. Ἀχαρνῆς Ol. 88, 3. (425.) von Kallistratos in Scene gesetzt erhielt den ersten Preis. Das Stück ist nicht nur durch scenische Mannichfaltigkeit und Genialität der Erfindung ausgezeichnet, sondern auch durch Schwung und Frische des Tons. Eine sprudelnde Fröhlichkeit verbreitet sich über das Ganze mit schönem Gleichmafs, wodurch der Ernst und die Schärfe der Polemik alle Bitterkeit verliert; dieselbe Geisteskraft und Laune durchdringt die lebendige Sprache, die kecken Rhythmen, den Reiz und die Fülle des ebenso treffenden als harmlosen Witzes. Mit ächt komischer Licenz wird die Wirklichkeit übersprungen, um dem Zauber der Phantasie keine Grenze zu setzen, und weder Zeit noch Raum darf hier als Schranke gelten. Diese gesunde, von Lenaeischem Muthwillen durchglühte Poesie sollte das Behagen und die Segnungen des gestörten Friedens im günstigsten Lichte zeigen; daher vergegenwärtigt sie die Bilder des friedlichen Glücks, wie der Attische Landmann es sonst besafs, in einer Reihe der heitersten, mit kühner Phantasie gezauberten Scenen und läfst 982
in scharfen Kontrasten, die mit der sinnlichsten Plastik ausgeprägt sind, den Abstand der Gegenwart von der Vergangenheit, die Freuden des Nähr- und die Plagen des Wehrstandes empfinden. Ihr Ausgangspunkt ist ein grell und mit beifsendem Witz gezeichnetes Schauspiel, die harmlose Volksversammlung und die Possen welche dort hinterlistige Politiker aufzuführen pflegten; hierauf der phantastische Friedensschlufs des Landmannes mit Sparta, woran bis zum Ende sich in bequemer aber wirksamer Reihenfolge die kräftigsten Gegensätze knüpfen. Ansprechend und mit gemüthlicher Neigung wird in Gesprächen und in Chorliedern das schlichte Landvolk Attikas, ein kernhafter patriotischer Schlag geschildert, der bereits unter der ochlokratischen Beredsamkeit leidet, gegenüber der selbstsüchtigen Kriegs- und Adelspartei; der Widerspruch ihrer Interessen tritt ebenso kräftig hervor als der Streit ihrer Denk- und Lebensweise. Auch ein heiterer Spott auf die sophistische Rhetorik des Euripides und dessen Rührmittel erhält in diesen Kritiken seinen wohlberechneten Platz, zuerst im drolligen Gespräch des Dikaeopolis mit dem studirenden Tragiker, dann indem jener die Rolle

des Telephus zu seiner Vertheidigung benutzt. Glanzpunkte der fröhlichen, in Muthwillen unerschöpflichen Laune sind die wegen der psychologischen Zeichnung und des Dialekts merkwürdigen Scenen, in denen ein Megarer und ein Boeoter neben dem Attiker und dem unvermeidlichen Sykophanten zu vortrefflichen Genrebildern verarbeitet sind; dann die bis ans Ende kontrastirenden Rollen des von Ungemach verfolgten Kriegshelden Lamachus und die des Dikaeopolis, welcher den Landmann im Wohlleben guter alter Zeiten und in der Fülle des derben Naturgenusses vertritt. Aller Streit schliefst ohne Mifston mit dem Triumph dieses volksthümlichen Symbols und des seligen Friedenstandes. Die Politik weicht in einige Ferne zurück, die Charakteristik ist nicht zu scharf, in keinem Zuge verräth das Ganze weder Bitterkeit noch einen Zusatz persönlicher Antipathien. Wir besitzen den Text in ziemlich reiner Gestalt.

1. Hauptausgabe: *Ach. emend. et illustr.* (*c. comm.* P. Elmsley), *Ox.* 1809. *L.* 1830. (in d. Leipziger *Commentt.* T. V.) *Ex rec. Dindorfii*, L. 1828. Aus A. Ach. Griech. u. Deutsch (v. F. A. Wolf), Berl. 1811. 4. Nicht eben hoch stellte Bergk *Comm.* p. 359. das Verdienst der Acharner, wenn er darin eine Nachahmung der Megarischen Posse sah; Müller dachte sogar dafs der Dichter hier niemals ernsthaft und nüchtern werde.

2. Ἱππῆς Ol. 88, 4. vom Komiker selber, der in Gemeinschaft mit Eupolis (p. 552.) daran gearbeitet hatte, siegreich auf die Bühne gebracht. Man erstaunt über den Fortschritt, welchen dieses Stück in der komischen Technik beweist, und wie wenig es in Haltung oder Ton den nur um ein Jahr älteren Acharnern gleicht. Sein Charakter ist überwiegend politisch, sein Ton fern von aller harmlosen Lust streng und herbe, gelegentlich mit Anklängen an Archilochische Bitterkeit, durchaus aber voll des schneidenden Grimms gegen Kleon das ochlokratische Haupt der Verwaltung und nicht ohne Verachtung der feigen Oligarchen. Kein Drama des Aristophanes befolgt einen so genauen, nach Art der Tragödie vorrückenden Plan (p. 558.), keins besitzt eine so präzise, mit allem Reichthum des klassischen Atticismus entwickelte Diktion, ohne doch den grellen, selbst widerwärtigen Ausdruck

der persönlichen, von Leidenschaft gefärbten Polemik zu be-
schränken; nicht weniger musterhaft klingt der Versbau, im
Trimeter oder in höheren Mafsen. Wenn man aber die klas-
sische Form bewundert, so darf vielleicht noch mehr die
Herrschaft über den Stoff anerkannt werden, indem der Dich- 983
ter durch eine der kühnsten Erfindungen in durchdachtem
Plan das unfafsbarste Thema, den Geist und Unfug der och-
lokratischen Politik vor Augen stellt. Diese hat er mit nicht
gewöhnlicher Plastik in ihrer vollen sinnlichen Leibhaftigkeit
dadurch entwickelt, dafs er den Staat der launenhaften Athe-
ner in einen Haushalt des alten urtheillosen Demos und sei-
ner Diener, an deren Spitze Kleon, umsetzt und die Künste
der plebejischen Staatsmänner, darunter schmeichlerische Phra-
sen, Orakel und Fütterung der Bürger, durch einen drama-
tischen Stufengang nach einander Zug um Zug entrollt. Die
Niedrigkeit jener Staatsweisheit, welche sich im Besieger
Kleons einem Wursthändler verkörpert, und der Rückhalt, der
in der Unmündigkeit des Volkes lag, sind in grellesten Farben
ausgemalt, abwechselnd mit scharfer Kritik beleuchtet und
durch ernste wohlgemeinte Rathschläge berichtigt, welche von
sittlicher Grofsheit und einer tüchtigen politischen Bildung
zeugen. Aber das volleste Mafs der Kritik gewährte der
Nebenbuhler Kleons aus dem Pöbel, der siegreich mit den
gleichen Mitteln ihn überbieten mufs und das Schauspiel der
durch ihre eigenen Waffen vernichteten Demagogie auf die
Spitze treibt. Ein wohlthuender Epilog eröffnet in eigen-
thümlicher Weise (p. 541.) den Sinn des ganzen phantasti-
schen Handels und schliefst mit frommen Wünschen. Kei-
nen geringen Einflufs auf den Ton und die gereizte Stimmung
des Dichters mochte der Prozefs haben, den ihm Kleon we-
gen der *Βαβυλώνιοι* anstiftete; doch war es immer für den
Komiker ein Wagestück, den allgebietenden Volksregenten auf
dem Gipfel des Glücks anzugreifen und seinen Sturz in einem
poetischen Gemälde zu weissagen. Nicht ohne Bedacht sind
auch die Ritter, welche dem Demagogen feindlich waren, in
ein gleiches Parteiinteresse gezogen und auf einen ehrenvol-
len politischen Platz gestellt worden. Mit der scharfen und
gründlichen Zerstückelung hängt die Breite des oft ausge-

dehnten Dialogs oder vielmehr des Wortwechsels zusammen; auch liegt es im Charakter einer politischen Dichtung, dafs neben vielen gesunden Einfällen und glücklichen Parodien mancher Witz unterläuft, der uns kalt läfst oder dessen Verständnifs jetzt verloren ist. Für die Berichtigung des Textes ist bedeutendes geleistet, weniger für die Erklärung.

2. Kommentar von Casaubonus bei Küster. *Ex rec. Dindorfii, L.* 1821. Ausg. v. Kock. Kritische Beiträge von G. Hermann in Zeitschr. f. Alterth. 1837. Mai. Ueber ein Parachoregem oben p. 106. C. Fr. Hermanni *progymnasmatum ad Aristoph. Equites schediasmata tria, Marburgi* 1835. 4. Zeitverhältnisse: Ullrich *Quaest. Aristoph.* I. *Hamb.* 1832. 4.

3. *Νεφέλαι* Ol. 89, 1. aufgeführt, aber gänzlich durchgefallen: man weifs nicht ob die doktrinäre Fassung und der herbe Ton an einer Komödie (p. 484.) mifsfiel oder ob das Publikum den Gesichtspunkt verwarf, unter welchem die Hauptperson betrachtet und eines staatsgefährlichen Zweckes angeklagt wird. Gewifs ist dafs Aristophanes das Stück, das er für eine gediegene Leistung hielt und auf einem nachträglich eingelegten Blatt empfiehlt, noch nicht aufgab, sondern auf vielen Punkten überarbeitet, namentlich mittelst der Idee seiner *Δαιταλῆς* im langen Zwiegespräch des doppelten Logos, einem durch Gesinnung und vortreffliche Darstellung glänzenden Schmuck des Dramas, fortgeführt und im Schlufs verändert hinterliefs; doch kam es zu keiner zweiten Aufführung. Letzteres zeigen manche Spuren, besonders die heutige Verfassung der Parabase (p. 543.) und ihre chronologisch nicht ausgeglichenen Theile, darunter jenes nachgetragene Vorwort, worin er mit dem Selbstgefühl eines edlen Künstlers die Tüchtigkeit seiner mifsverstandenen Dichtung rühmt. Dennoch erhielt sich die irrige Sage von einer wiederholten Darstellung und zweifachen Recension; erweislich hat aber niemals ein anderer als der jetzige gemischte Text bestanden. Im Alterthum war wol keine Komödie so berühmt oder verrufen; ein unklares Vorurtheil lief neben ihr her und schadete dem
984 Dichter, welcher den weisen Sokrates durch lächerliche Charakteristik herabgewürdigt und mit völlig fremden Lehren befleckt hatte, der ihn verleumderisch den schlimmsten Folgen einer Anklage preisgab. Bis in unsere Tage pflegte man

dieses Attische Lustspiel gleich anderen derselben Zeit als boshaftes Geklätsch und unehrliche Posse zurückzuweisen. Hiegegen läfst schon der Platz, den Aristophanes in der feinen Gruppirung des Platonischen Gastmals und zwar in der Gesellschaft des Sokrates selbst einnimmt, glauben dafs der Komiker und sein Angriff nicht einmal den Philosophen in ungünstigem Licht erschienen sei; erwägt man aber auch den Plan der Wolken, so bleibt kein Raum für den Verdacht einer persönlichen Leidenschaft. Auf der einen Seite geben alle wesentlichen Züge, wiewohl nach komischer Weise verzerrt und durch die poetische Kombination vergröbert, ein Bild des wirklichen historischen Sokrates, und erinnern an die sonst bezeugte Gewohnheit seines Lebens und Redens; dagegen streitet die Zeichnung der Sokratischen Schule durchaus mit der Wahrheit, und ihre Lehrsätze klingen ebenso fremdartig als die praktische Wirksamkeit, welche hier Sokrates zum Verderben der sittlichen und staatlichen Ordnungen ausüben mufs. Allein dieser Widerspruch würde schon andeuten, wie wenig es dem Komiker um die Person und um gehäfsige Darstellung eines wohlbekannten öffentlichen Charakters zu thun war; er nahm und schilderte zwar das äufsere Wesen des Mannes, welches jedem Athener offen vor Augen lag, des unermüdlichen Sprechers und Lehrers der Jugend, aus der täglichen Erfahrung, seine Philosophie hingegen blieb ihm gleich aller schulgerechten Spekulation verschlossen und selbst unfafsbar. Aber mit nicht gemeinem Scharfsinn hatte der Dichter frühzeitig die Bedeutung des Sokrates, seinen kritischen Standpunkt und Gegensatz zum antiken Staat, seinen Verkehr mit reformirenden und neologen Geistern, besonders seinen tiefen Einflufs auf die Jugend erkannt und beobachtet; hiezu kam dafs kein anderer als Sokrates gewohnt war im gewöhnlichen Leben, wie Euripides auf dem Theater, die neuen Grundsätze vor dem ungelehrten Publikum auszusprechen. Deshalb wählt er ihn zum Symbol und Sprecher des modernen Prinzips, und zwar mit um so gröfserem Schein als des Sokrates Umgang mit Euripides bekannt war und jener noch später ein Sophist hiefs. Dagegen läfst er ihn theoretisch als Eigenthum die nicht ängstlich er-

lesenen Sätze der geistesverwandten Männer, vorzüglich die Naturphilosophie des Euripides (p. 366.), soweit sie den Volksglauben aufhob, und die Kunst der Sophisten vortragen, die er in Proben aus der Grammatik des Protagoras anschaulich macht und im Streit des zweifachen Logos mit scharfer Konsequenz entwickelt; praktisch bildet seine Schule Freidenker und verschrobene Sykophanten oder unnütze Phantasten nach Art des verrufenen Chaerephon. Dies ist der Kern des Stücks, die Fabel oder Einkleidung bewegt sich aber in engen Schranken, da die Handlung nur schwach und gelähmt ist, eine Zeitlang stockt, sogar mit einer grammatischen Schulstunde langweilig wird, und erst am Schlufs, wo Phidippides seine Gläubiger handgreiflich abfertigt und der altväterische Strepsiades mit seinem durch Sophistik ungeformten Sohn zusammenstöfst, heftig auflodert, sogar in eine tragische Polemik ausläuft. Doch bedeutet gerade diese schroffe Wendung und Spitze den Schwerpunkt des Ganzen. Das Motiv der Handlung fafste nun Aristophanes so, dafs er die strenge Zucht und schlichte Sittlichkeit der alten Ueberlieferung mit der vernünftelnden Schulweisheit, die durch Keckheit, Unglauben und dialektische Ge-
985 wandheit schon über die wankende, von der modischen Redefertigkeit gefesselte Jugend zu herrschen beginnt und die heiligsten Bande des Familienlebens auflöst, in einen Streit verflocht und die Gefahren der inneren Zersetzung fühlbar macht. Diesen Parteikampf zwischen der antiken Zeit und der Gegenwart entwickelt er mit Reinheit und Wärme der Gesinnung, und die Nähe der Ritter beweist dafs er sogleich in seiner Blütezeit mit patriotischer Begeisterung die Schäden und höchsten Interessen des Attischen Lebens ergriff und als das würdigste Thema der komischen Kunst an die Spitze stellt. Seine sehr entschiedenen Ueberzeugungen vertritt der gerechte Logos in der feinen Parallele zwischen alter und neuer Paedagogik, wir finden dieselben auch in der herben, kaum zur Komödie passenden Katastrophe ausgeprägt. Letztere wäre räthselhaft, wenn man nicht die Sorge des Dichters empfände, welcher die Jugend auf einer abschüfsigen, für Sittlichkeit und Staat gefahrdrohenden Bahn erblickte. Der Chor der Wolken dagegen, wenngleich er nach dem al-

ten Brauch der Komödie hinter den phantastischen Gedanken sich versteckt und die Sache der Sophistik zu begünstigen scheint, behauptet eine für die Idee des Ganzen weniger bedeutsame Rolle. Mit drastischer Kraft sind die Charaktere des Sokrates und Phidippides gehalten. Im Ton des Dramas überwiegt, wie nirgend sonst, ein hoher, fast pathetischer Ernst, welcher Obscenität und leichten Scherz zurückdrängt. Dennoch hat Aristophanes mit einem nie versiegenden Witz und Geist seinem spröden Stoff, an dem er nicht geringe Sachkenntnifs und die Gabe des sinnigen Beobachters zeigt, die fruchtbarsten Seiten abgewonnen, und einen edlen Reiz verleiht seiner Darstellung die meisterhafte Form, in der die Schönheit des durchgefeilten Stils mit dem Adel der Rhythmen, namentlich in den lyrischen Theilen und in Anapästen wetteifert. Der Text hat durch die Menge der Leser, die noch an einer Mehrzahl junger MSS. sichtbar ist, mehr Interpolation als starke Verderbnifs erlitten.

3. Die Litteratur der früheren Ausgaben (deren keine jetzt mehr genügt, am wenigsten für Interpretation) ist zwar ansehnlich genug, allmälich aber durch Monographien und Forschungen über Stellung, Zweck und Elemente des Stücks überboten worden. *Nubes c. Scholiis ant. et praef. I. A. Ernesti*, *L.* 1753. (*Eiusdem obss. in Nubes — ed.* I. C. Ernesti, *L.* 1795.) Abdrücke v. Schütz u. a. *Nubes c. Schol. Rec. et annott. add.* G. Hermann, *L.* 1799. umgestaltet *ed. sec.* 1830. (Dazu die kritischen Bemerkungen v. C. Fr. Hermann in s. Gesamm. Abhandl. Gött. 1849. XII.) *Ed. C. Reisig*, *L.* 1820. *Kock* 1852. *Ed. W. S. Teuffel*, *L.* 1856. Uebersetz. v. Schütz, Wieland, Welcker (m. Noten), Giefsen 1810. A. Wolken. Gr. u. Deutsch. (Von Fr. A. Wolf), Berl. 1811. 4. Notizen aus dem Alterthum: eine sehr alberne setzt das Drama mit dem 23 Jahre jüngeren Prozefs des Sokrates in Verbindung und fabelt von seinem Siege, beim Aelian *V. H.* II, 13. und verwandt Eunap. *V. Soph.* p. 21. sq. Dafs der Angriff nicht der Person des Sokrates galt, schlofs man (altes aber verworrenes in *Schol.* 96.) aus Kratins *Πανόπται*, worin auch der Philosoph Hippon verspottet sei; wir begreifen aber nicht wie Persönlichkeit oder Ansichten eines so wenig gekannten Denkers ein genügendes Motiv sein und ein ganzes Stück füllen konnten. In den *Argumenta*, wo manche falsche Nachricht, auch die von einer zweimaligen Aufführung umläuft, ist nur VI. erheblich; dort werden die Veränderungen welche der Dichter bei der Diaskeuase vornahm, näher bezeichnet, dann

aber im allgemeinen so charakterisirt: *καθόλου μὲν οὖν σχεδὸν παρὰ πᾶν μέρος γεγενημένη (γεγένηται) διόρθωσις. τὰ μὲν γὰρ περιῄρηται, τὰ δὲ παραπέπλεκται, καὶ ἐν τῇ τάξει καὶ ἐν τῇ τῶν*
986 *προσώπων διαλλαγῇ μετεσχημάτισται, τὰ δὲ ὁλοσχερῶς τῆς διασκευῆς τετύχηκεν.* Zum Schlufs werden als völlig veränderte Scenen bezeichnet die Parabasis, der Streit beider *Λόγοι* und das Ende des Stücks. Insbesondere wird jetzt kurz vor dem Auftreten der beiden Streiter v. 886. ein kleines Chorlied vermifst, und der Ravennas bewahrt davon noch die Spur. Daher die Citation beim Athenaeus *Νεφέλαις δευτέραις*, einmal aber aus Irrthum (den Ranke *V. Arist.* p. 290. zu beschönigen sucht) IV. p. 171. C. auch *προτέραις Νεφ.* Richtig bemerkte schon Eratosthenes gegen Kallimachus, den die in der Parabasis vor und nach Kleons Tode gemachten Aeufserungen täuschten, dafs wir ein überarbeitetes Stück läsen, das nicht wieder auf die Bühne kam: *Schol.* 552. *λανθάνει δ' αὐτόν, φησίν, ὅτι ἐν μὲν ταῖς διδαχθείσαις οὐδὲν τοιοῦτον εἴρηκεν, ἐν δὲ ταῖς ὕστερον διασκευασθείσαις εἰ λέγεται, οὐδὲν ἄτοπον.* Es hilft nichts dafs Enger Progr. v. Ostrowo 1853. meint, diese Wolken seien im vorstädtischen Theater des Piraeeus gespielt worden; aber mit Recht behauptet er Rhein. Mus. N. F. XI. p. 541. fg. dafs niemand die ersten Wolken gelesen habe, mit anderen Worten: das Dasein jener *πρότεραι Νεφέλαι* wird nur mittelbar aus dem heutigen Text der Wolken erkannt. In Alexandria konnte man indessen noch Exemplare des gespielten Textes vergleichen; weiterhin nicht mehr, denn was die Grammatiker abweichendes vom heutigen Text citiren, ist wie Dindorf in *Fragm.* p. 17. sqq. erweist entweder Irrthum oder unzuverläfsig. Kaum einen augenblicklichen Eindruck hat die Hypothese (Esser *de prima et altera quae fertur Nubium Arist. editione*, Bonn 1823. 8. Reisig in Nieb. Rhein. Mus. II. p. 199. hiegegen Herm. *praef.* p. 22. ff. Beer Schauspieler d. Arist. p. 125. fg.) gemacht, dafs keine zweite Ausgabe der Wolken existirte, oder dafs in den ersten Wolken kein Vers mehr oder weniger als in den jetzigen war, mit Ausnahme der Parabasis. Im Gegentheil hielt Fritzsche *Quaest. Aristoph.* p. 111. ff. die zweiten Wolken für völlig verschieden von den ersten; anders im Rostocker *prooem. aest.* 1852. Endlich meinte Süvern p. 85. der didaskalischen Notiz zum Trotz dafs Aristophanes, im vollen Bewufstsein der Wahrheit, das Stück mit Beibehaltung des alten Bestands und dem gröfseren Theile der Parabase wieder spielen liefs. Aber auch jetzt werden einige Spuren der ersten Bearbeitung, die mit der späteren Redaktion wider Willen sich vertragen hat, an gewissen Elementen eines zweifachen Plans oder an störendem Ueberflufs bemerkt: wovon Teuffel ausführlich im Philologus VII. 325. ff. mit dem Nachtrag im Rhein. M. N. F. X. 214. ff. und zuletzt Göttling in den

Berichten d. Sächs. Gesellsch. d. Wiss. 1856. VIII. p. 15. ff. Zwar über v. 695—745. in einer breit und (man mufs es sagen) schmierig geschriebenen Scene lohnt es nicht Kombinationen nachzugehen, wodurch doch das frühere von der Nacharbeit nur unsicher sich scheiden läfst, dagegen liegt zu Tage dafs die 9 Verse welche zunächst auf die später eingelegte Kampfscene der beiden *Λόγοι* folgen, einen anderen Plan voraussetzen und mit der Anwesenheit von nur drei Schauspielern nicht vereinbar sind, auch pafst der Ton des *Ἐπίρρημα* wesentlich zur ersten Ausgabe. Wenig bedeutet aber was man im früheren Epirrhema v. 571—590. als Beleg für eine zweifache Bearbeitung nachweist. Unzweifelhaft schliefst aber Teuffel richtig, dafs der Dichter sein Stück zwar einer Durchsicht unterzog und auf vielen Punkten nachbesserte, dafs ihm aber die Arbeit zuletzt müsse verleidet sein und er sie liegen liefs, die jetzigen Wolken also weder zur Aufführung noch zur weiteren schriftlichen Verbreitung bestimmt sein konnten. Der seltsamste Beleg dafür ist das Vorwort der Parabasis in 45 Versen, welches Göttling gern für einen Prolog an Leser halten möchte, da nur hier gegen alles Herkommen der Dichter statt seines Koryphaeus redet; in der vorliegenden Gestalt ist es der übrigen Parabase fremd und zum Theil mit ihr unverträglich. Lieber wollen wir glauben dafs ehemals dort ein ganz anderes Prooemium stand: nur kann man den kleinen Exkurs von 16 Versen 1118—33. der unten seinen Platz richtig behauptet, nicht mit Göttling p. 25. auf diese Stelle versetzen. Uebrigens muthmafst Bergk *Fragm.* p. 914. dafs Philonides die Aufführung besorgte.

Ansichten über den Zweck des Dramas, besonders den poetischen und historischen Gehalt des Aristophanischen Sokrates: entwickelt in Vorreden der Herausgeber und von Süvern über A. Wolken, Berl. 1826. 4. analysirt von Rötscher Aristoph. p. 268—360. Das Urtheil hat sich stufenweise durchgebildet und von groben oder ungeschichtlichen Annahmen geläutert. Zuerst sah man eine gesinnunglose Posse, solange die alte Komödie selber als Possenspiel erschien: Wieland Att. Mus. III. 57. ff. Man berief sich ferner auf die Freiheit jener Komödie, der es vergönnt gewesen ohne Konsequenz und ungestraft hervorstechende Männer auf die Bühne zu bringen: so Hermann, der zwischen der idealen Ansicht über Sokrates, die bei der Nachwelt lebt, und den Auffassungen seiner unzünftigen Zeitgenossen, denen manche Seiten an ihm misfällig sein durften, unterscheiden heifst; dies gäbe doch dem Komiker nur eine abstrakte Berechtigung zur komischen Verzerrung, nicht den Grund für einen Kampf auf Leben und Tod. Deshalb hatten andere (wie Schlegel) eine persönliche Abneigung des Komikers gegen den Philosophen vorausgesetzt, mit der sich eine Polemik gegen die Philosophie

selber verband, wodurch das Recht zweideutig und schwankend, die staatlichen Einrichtungen gefährdet würden. Ein bestimm-
287 teres Motiv fand Wolf in einer ernsten Opposition gegen das hohle und dunkle Wesen der Naturspekulation, denn einer solchen habe Sokrates in früheren Jahren (mit einer Hinneigung zur Schwärmerei, wie Müller dachte) sich vielleicht ergeben; doch schweigt das Alterthum von dieser jugendlichen Neigung. Wäre sie aber auch historisch zu begründen, so würde doch die alte Komödie, die nur mit dem frischen Augenblick sich befafst, und weder ein psychologisches noch ein biographisches Interesse kennt, auf keinen Charakterzug der abgemachten Vergangenheit eingegangen sein, noch weniger auf eine gleichgültige partikulare Seite des Helden, die nach aufsen nicht hervortrat; überdies füllt dies Thema der Physik blofs einen Theil des dramatischen Gedichts und seines Ideenkreises. Dagegen führte Reisig den Angriff gegen Sokrates, den entwickelten Mann, auf seine Freundschaft mit Euripides zurück; allein niemand verkennt dafs der Reichthum der ganzen Ausführung die Grenzen dieses Motivs überschreitet. Nun pflegt der Dichter den Euripides in seiner vollen Selbständigkeit zu beleuchten: also mufs er wol auch hier etwas mehr als eine versteckte Polemik bezwecken, die sonst keines der beiden gemeinten Individuen vollständig und im schärfsten Umrifs gefafst hätte. Aber es ist richtig, was Reisig mit anderen erkannte, dafs die Persönlichkeit des Sokrates in ganz konkreten Zügen zum Grunde liegt; hiezu kommt das von Süvern u. a. aufgestellte Resultat, dafs der dramatische Sokrates, eine durch abenteuerliches und scherzhaftes Beiwerk aufgetriebene Karikatur, der viele Grundstriche der historischen Person eine bestimmtere Färbung geben, Vertreter eines Prinzips, nemlich der sophistischen Subjektivität sein sollte; daraus folgte dafs der Komiker den Kampf des antiken sittlichen Bürgerthums mit einer drohenden Umwälzung in Staat und Glauben zum Thema nahm. Dieses sein Augenmerk bei den Wolken wird von ihm selber in praktischer Fassung *Vesp.* 1037. ff. angedeutet. Man hört die Stimme des im objektiven Herkommen erzogenen Attischen Bürgers, dem man die Sittenreinheit des Sokrates, sein Verdienst um die Philosophie, seine ganze weltgeschichtliche Bedeutung und seinen Ruhm bei der Nachwelt nicht entgegenhalten kann; am wenigsten möchte man mit Müller LG. II. 236. fg. behaupten, Aristophanes habe fehlgegriffen, die Dialektik mit der Sophistik verwechselt und sein Stück durch Mängel bezeichnet, die aus einer schiefen Grundansicht oder aus oberflächlicher Kenntnifs vom Sokrates entsprangen. Etwas mehr besagt der Tadel von Hermann p. XLV. Er bezieht sich auf die abstrakte Zeichnung, die an Sokrates und mehr noch am zweifachen Logos sichtbar hervortritt, auf die

stark ausgeprägte prinzipielle Haltung. Man wird aber nicht vergessen dafs ein solches Thema, welches die neuere Komödie mit den Triebfedern eines Intriguenstücks verarbeitet hätte, beim alten Komiker in den Idealen stehen bleiben und einen kritischen Charakter bewahren mufste. Die Beziehung auf Prodikos 655. ff. sah Spengel *Artt. scriptt.* p. 43. Einige treffende Gesichtspunkte, wenn auch ohne methodische Verarbeitung, hat *Edel. du Méril Mélanges archéol. et litt. Paris* 1850. im 4. Aufsatz entwickelt; er hebt hervor dafs es hier nicht um Personen und Persönlichkeiten sondern um den schroffen Gegensatz von Prinzipien sich handelte, dafs wir ferner den vielfachen Anstofs den damals Sokrates gab jetzt kaum lebhaft und unparteiisch genug uns vergegenwärtigen. Endlich aber wollte Ranke (s. dessen Ansicht *V. Arist.* p. 427. ff.) im Progr. *de Nubibus A.* Berl. 1844. an den naturphilosophischen Sätzen nicht das Dogma des 988
Anaxagoras sondern eines anderen aus dem Winkel hervorgezogenen Denkers erkennen, nemlich die pneumatischen Lehren des Diogenes aus Apollonia; sonst gelte des Dichters Opposition der Philosophie sogut als der Rhetorik und aller Wissenschaft, deren verschiedenste Theile damals noch derselbe Mann behandelte. Hiedurch wird die Schwierigkeit nur vergröfsert: einmal müfste man den Aristophanes als einen halben Gelehrten sich vorstellen, denn über den ungekannten Diogenes konnte kein öffentliches Gespräch ihn belehren; dann aber würde man noch mehr das Publikum bewundern, dem er das Verständnifs oder auch nur die Ahnung solcher Mysterien zumuthen durfte. Freilich stammen nicht alle physikalischen Dogmen unmittelbar vom Anaxagoras; aber auch hierin zeigt der Dichter sein erstaunliches Talent, dafs er die schlichtesten aus Euripides gezogenen Elemente durch Phantasie vervielfältigt und in einen plastischen Dunstkreis umzuschaffen vermag.

4. *Σφῆκες* Ol. 89, 2. (422.) wurden mit dem zweiten Preise aufgeführt. Ihre Technik erinnert an die Wolken in der schwachen Handlung und in der abstrakten Entwickelung der Gegensätze, die besonders in langen Wechselreden sich aussprechen, dann in einer Verwandschaft der Themen; im Prolog ist die Einkleidung der Ritter angewandt. Das Stück zeichnet die schon eingewurzelte Prozefssucht, woran das ältere Geschlecht Athens in Gerichtshöfen zehrte, die daraus hervorgegangene Sykophantik und Verhärtung des Attischen Charakters, es rügt das engherzige Kleinbürgerthum, es läfst seine Thorheiten und lächerlichen Täuschungen auf allen Punkten, in schlagendem Wortwechsel und im satirischen

Handel eines Hundeprozesses erkennen; zuletzt wird der störrige Bewunderer des juristischen Unfugs, der symbolische Philokleon, selbst unter Billigung des sonst widerstrebenden Chores, der wespenartigen Prozefsfreunde, durch Verkehr mit heiterer Gesellschaft in ein menschliches, an guter Sitte wieder aufgelebtes und erfrischtes Wesen verwandelt. Den Schlufs wo die einmal angeregte Stimmung bis zur muthwilligsten Lust sich steigert, und die Tölpeleien seines Helden unter feinen und gemeinen Leuten in einen schneidenden Kontrast mit den früheren Scenen umschlagen, hat Aristophanes mit liebenswürdiger Laune getroffen. Das Stück ist mit vielem Witz in einer leichten, wenn auch nicht glänzenden Diktion geschrieben und hat eine lebhafte Charakterschilderung, aber auch einen etwas lässigen und mehrmals gedehnten Dialog. Der Text hat viele Schwierigkeiten, besonders aber sind die Rückstände der Erklärung fühlbar.

4. Kommentar von Florens Christianus. *Rec. et notis instr.* *Conz*, *Tub.* 1823. *Hirschig*, LB. 1847. Kritischer Apparat mit ausführlichen Prolegg.: *ed.* Iul. Richter, *Berol.* 1858. Desselben Progr. 1857. Noten von Th. Mitchell, *L.* 1835. Progr. v. G. Hermann, oben p. 95. Krit. Beiträge von Hamaker in d. *Mnemosyne* T. III. Mit diesem Drama hat man aufser Verhältnifs wenig sich beschäftigt. Nachbildung in den *Plaideurs* v. *Racine*.

989 5. *Εἰρήνη* Ol. 89, 3. gespielt erhielt den zweiten Preis. Es war sichtbar mehr als andere Dramen aus der Blütezeit unseres Dichters ein Gelegenheitstück, in einem Zeitpunkt geschrieben, wo die Patrioten dem Frieden des Nikias entgegensahen, und mufs als solches gewürdigt werden, als eine gutgelaunte Vorfeier des ersehnten Friedens, der auch im Drama selbst vorweg mit Festopfer und Gebeten begrüfst wird. Der Werth desselben liegt also weder in der Kunst noch im Ideenreichthum, sondern im Interesse des Stoffs; und dieses Interesse wenigstens hat Aristophanes, nachdem er mittelst sinniger Phantasmen sein Thema (die Friedensgöttin durch einen sehnsüchtigen Landmann auf die Erde zurückgeführt) in die Bahn gebracht worden, auch ohne fortschreitende Handlung in einer Reihe lustiger und kontrastirender Scenen lebendig erhalten. Sie sind in der Mischung witziger und zum Theil recht schmutziger Einfälle, die sich in einem ge-

dehnten Dialog ausbreiten, auf die gute Stimmung des Augenblicks berechnet. Daneben mifsfällt das Hereinziehen des Hermes, welcher wenig mehr als einen komisch in Scene gesetzten *deus ex machina* bedeutet und zugleich mit den symbolischen Attributen des Friedens an die steifen allegorischen Figuren manches modernen Festspiels erinnert; sein politischer Vortrag ist eine nicht zu frische Wiederholung aus den Acharnern, der Spott auf den Orakelsänger und der Uebergang in Hexameter aus den Rittern aufgenommen, und noch sonst sind gute Gedanken der früheren Stücke benutzt. Am meisten glänzt der Dichter in glücklichen Anwendungen seines parodischen Talents, vorzüglich in den Schlufsscenen. Der Vortrag ist leicht und selbst in den Liedern fliefsend; der Text hat stark gelitten.

5. A. *Pax Gr. c. Lat. Florentis Christiani interpretatione et commentt. Par.* 1589. 8. *Ex rec. Dindorfii,* L. 1820. Soweit *Schol. Plat.* p. 331. verständlich ist, scheint es dafs übelwollende Komiker über den steifen Mechanismus der Friedensgöttin spöttelten. Die neueren Erklärer hat das Stück wenig angelockt, die alten dagegen fanden, wie der spätere Zuwachs der Scholien zeigt, an den geschichtlichen Details und an Sittenzügen einen reichen Stoff. Dem *Argumentum* zufolge hatten die Didaskalien eine doppelte Aufführung nachgewiesen, Krates sogar mancherlei Varianten aus der zweiten *Pax* vorgebracht; das wenige das jetzt aus einer zweiten Recension erwähnt wird, ist verdächtig (s. Dind. *in Fragm.* p. 12. 13.) oder gibt mäfsige Variationen unseres heutigen Textes, Bergk *Fragm. Aristoph.* p. 1063. ff. Eratosthenes hatte kein Exemplar davon aufgefunden.

6. Ὄρνιθες Ol. 91, 2. (414.) mit dem zweiten Preise gespielt, wurden unmittelber durch die gröfste Begebenheit jener Zeit, den vor kurzem begonnenen Feldzug nach Sicilien, hervorgerufen, als die Athener von der Blüte ihrer Macht berauscht kein Mafs in ehrgeizigen Entwürfen fanden und keck die Grenzen der Wirklichkeit überflogen. Die hier so wunderbar hingezauberte Wolkenkuckukstadt, eine durch unruhige Menschen geordnete Vögelrepublik, welche von Stufe zu Stufe bis in schwindelnde Höhen sich erhebt, so dafs selbst die Götter sich der neuen Herrschaft fügen müssen, ist nichts geringeres als ein Abbild des ochlokratischen Staates, aus dem Hohlspiegel der Komödie gesehen, und die Elemente

desselben, vor allen die vom Gewinn des Augenblicks oder von eitlem Genufs zehrenden Berufsweisen, treten mit jedem Fortschritt der Phantasiestadt nach einander anschau-
990 lich vor. In Plastik und überschwänglichem Witz hat hier Aristophanes seinen Reichthum entfaltet, nirgend prächtiger als in den letzten Scenen, den Meisterstücken eines glücklichen Humors, wo die komische Lachlust ihren Höhepunkt erstieg; denn mit dem Fortgang seines Themas steigert er den Schwung seiner phantastisch übersprudelnden Laune. Zuletzt scheint die Dichtung, unbekümmert um einen Zweck, im Genufs der Luftgebilde zu schwelgen und sie behaglich auszumalen; doch mufste dem aufmerksamen Hörer auch aus der Fülle der Ueberspanntheit und spöttischen Scenerie, wo die Götter selbst vor den Menschen weichen, der Grundgedanke stets durchsichtig vorschweben. Offenbar steht dieses in harmloser Gliederung ausgebaute Drama (p. 562.) auf dem Gipfel der Attischen Komik, und gewährt ohne von tiefen sittlichen Motiven oder von herber Polemik gefärbt zu sein einen so reinen und ungetrübten Begriff genialer Kunst, dafs mancher darin nur ein völlig phantastisches und zweckloses Spiel oder wenig mehr als einen bunten Traum erkannte. Die Diktion ist trotz der beträchtlichen Länge des Stücks immer frisch, aber im leichten Tone der Konversation gehalten; die lyrischen Metra zeichnen sich durch anmuthigen Wechsel aus. Der Text hat nach Verhältnifs des Umfangs (die Vögel sind die längste Komödie) mäfsig an Reinheit eingebüfst.

6. *Rec. et perpet. ann. ill. Beck*, *L.* 1782. *Ex rec. Dindorfii*, *L.* 1822. Süvern über A. Vögel, Abh. d. Berl. Akad. 1827. hat den äufsersten Zwang sich auferlegt, für die Figuren des Dramas entsprechende historische Personen nachzuweisen. Thomas *de A. Avibus*, *Monachi* 1841. und nach anderen C. Kock, L. 1856. oben p. 546. Eine treffende Beurtheilung der früheren Ansichten gab Köchly im Eingang seines Progr. Ueber d. Vögel des A. Zürich 1857. aber aus einer Analyse des Stücks zieht er übereinstimmend mit *Argum.* II. das Resultat, es mufs alles anders, alles neu werden, denn der Staat bedarf einer Wiedergeburt, und diese wird hier im Narrenkleid gezaubert. Wie sehr Aristophanes einer solchen Vorstellung fremd war ist oben p. 555. angedeutet. Die keineswegs versteckte Tendenz dieses Lustspiels wird man aus den Bemerkungen p. 558. abnehmen. Sicher darf der Komiker nicht in

dem Grade für flach gelten, dafs man mit Müller II. 244. den Grundgedanken in eine Satire auf Athenische Leichtfertigkeit und Leichtgläubigkeit setzen sollte. Wieseler *Adversaria in Aesch. Prom. et Arist. Aves, Gott.* 1843. Zeitverhältnisse: Droysen des A. Vögel u. die Hermokopiden (Rhein. Mus. III.), Bonn 1835.

7. *Λυσιστράτη* Ol. 92, 1. (411.) in einer Zeit des Unglücks aufgeführt, als Athen von Feinden bedrängt und seiner demokratischen Verfassung beraubt war. Das Verlangen nach einem allgemeinen Frieden ist das Motiv dieser Komödie. Demnach müssen an Stelle der kraftlosen Männer die Weiber aus ganz Hellas in Athen sich versammeln, um für die gemeinsame Sache zu wirken; der Dichter läfst sie die Burg besetzen, ihre Ansprüche gegen den Senat behaupten und durch beharrliche Verschwörung gegen die Männer einen Friedensschlufs erzwingen. Anziehend sind Scenen des Gesprächs oder der Melik im Lakonischen Dialekt und ein Theil der chorischen Lieder, wiewohl letztere schon auf ein kleineres Mafs herabgehen und keine Parabasis haben. Indem die Politik in den Hintergrund weicht, nimmt die sinnliche Charakteristik beider Geschlechter einen empfindlich breiten Raum ein und verfällt, mitten unter guten und gesunden Aussprüchen, in einen wüsten cynischen Ton, am stärksten in jenem spöttischen Gemälde, dessen Held der den Komikern verhafste Kinesias sein sollte. Die Sprache verräth zwar selten die frühere Kraft und Erfindsamkeit, ist aber leicht und gewandt. Der Genufs des Stückes mufs jetzt um so mäfsiger sein, als der Text bedeutend gelitten hat, während die kritischen Hülfsmittel nicht ausreichen.

7. *A. Lysistr. c. Scholiis. Ex rec. R. Enger, Bonn.* 1844.

8. *Θεσμοφοριάζουσαι* Ol. 92, 2. ein auf Ueberraschung 991
und Intriguen angelegtes Sittenstück, ist durch seinen geistreichen parodischen Witz, besonders in einer meisterhaften Reproduktion der Andromeda des Euripides, die hier in ein verschobenes Gegenbild sich umsetzt, und durch beifsende Charakteristik ausgezeichnet. Derselbe Tragiker bot dem Komiker auch in seinen Paradoxen, namentlich im Weiberhafs einen willkommnen Stoff, und Aristophanes hat ihn trefflich genutzt, indem er mit glänzender, oft übermüthiger Laune

und glücklicher Parodie, bisweilen mit zu derb aufgetragenen Farben zunächst den sentimentalen Ton der modischen Tragödie, beiläufig die weiche Manier des Agathon verspottet, dann aber wesentlich den Euripides und seine Sentenzen gebraucht, um mittelst dieser fast objektiven Hülle den Sittenverderb des weiblichen Geschlechts in Athen aufzudecken. Dieses Drama besitzt einen reichen Wechsel in Personen und Situationen, worin auch einem Skythen oder Polizeisoldaten und seinem Kauderwelsch eine neckische Rolle zugetheilt ist, am witzigsten aber wird Euripides, welcher den ränkevollen Plan einleitet und aus eigenen Mitteln zum Ende bringt, in einer mit dem Ernst seines Charakters grell kontrastirenden Weise gezeichnet. Der Stil ist wie sonst in den jüngsten Komödien leicht und fliefsend. Noch gibt es hier einen Chor und eine verkleinerte Parabasis, aber für eine nur kleine chorische Poesie, die bisweilen zur Ausfüllung der Pausen dient; Politik und persönliche Satire sind fast verwischt oder auf die kleinen Figuren des Tages beschränkt. Auch dieser Text, der wenige Leser und Abschreiber fand, ist sehr verdorben worden, doch in neuerer Zeit sorgfältiger bearbeitet. Eine Fortsetzung waren *Θεσμοφοριάζουσαι δεύτεραι*: dieses Stück hatte zwar mit dem früheren, wie die nicht geringen Fragmente zeigen, die Kritik weiblicher Unsitte, vielleicht auch die jener beiden Tragiker gemein, es vertiefte sich aber in Besonderheiten des Putzes und Wohllebens, welche sich in langen Registern finden, und läfst den Geist weniger der antiken als der mittleren Komödie merken. Wenn ihr Thema wirklich dasselbe war, so hatte die frühere Form eine gröfsere dramatische Kraft voraus, denn das antiquarische Detail der Sittenzüge wird hier mit Witz in den Plan der Handlung verarbeitet.

8. *C. Scholiis rec. B. Thiersch*, *Halberst.* 1832. *Emend. et interpr. est F. V. Fritzsche*, *L.* 1838. *Ex rec. R. Enger*, *Bonn.* 1844. Deutsch v. Glypheus (Schnitzer), Stuttg. 1836. Zeitbestimmung: Hanow *Exercitt.* c. 3. Müller im Göttinger Prooem. 1839. Enger in Rhein. Mus. N. F. IV. p. 49. ff. der Ol. 92, 1. annimmt. In der Dramaturgie zeigt sich auch daran ein Parallelismus mit Lysistrate, dafs Klisthenes wie dort Kinesias ein nicht zu saubere Episodium vermittelt. Ueber *Thesm. secundae* Progr. von

Fritzsche 1834. und der Anhang s. Ausg. Merkwürdig der Prolog durch einen Daemon Kalligenia, das trockne Register in *fr.* 309. und die Aeufserungen über den Standpunkt der Komödie *fr.* 313. sq.

9. *Βάτραχοι* Ol. 93, 3. (405.) mit dem ersten Preise geehrt und so wohlgefällig aufgenommen, dafs der Dichter wegen seiner patriotischen Rathschläge den Olivenkranz empfing und das Stück wiederholt werden mufste. Zwar ist es nicht bündig und streng gedichtet, am wenigsten wie die vorhergehenden aus einem Gufs gearbeitet, und wenn die einleitenden Scenen viel ergetzliches haben und wegen ihrer anmuthigen Erfindung gefallen, so sind sie doch zu weit ausgesponnen, um in den Zusammenhang des Ganzen zweckmäfsig einzugreifen. Dennoch leuchtet hier der Glanz des Aristophanischen Genies und Charakters zum letzten Male: der tüchtige Grundton, der gelegentlich in vielen gesunden Urtheilen über Politik und Poesie hervortritt, und eine Menge geistreicher Einfälle, die mit leichten und leichtfertigen Scherzen wechseln, bezeugen die Kraft des Dichters und seine nicht zu erschöpfende Laune. Nur läfst der Bau des Dramas und der Gehalt mehrerer Scenen schon ahnen, wie sehr damals Publikum und Künstler ihre Forderungen herabgestimmt hatten. Denn diese Komödie zerfällt in ungleiche, schwach mit einander verknüpfte Hälften, deren erste mittelst eines bunten Gewebes lustiger, nicht immer schicklicher oder nöthiger Scenen einen Uebergang zum hauptsächlichen Thema bahnt. Das Zwiegespräch welches Dionysos mit Herakles vor dessen Thür eröffnet, ein zweites welches er auf der Ueberfahrt mit dem bald verschwindenden Chor der Frösche hält, die Schrecknisse der Unterwelt und ihre Lockungen bis zur Prügelscene durch Aeacus, welche der feige Gott mit noch geringerer Würde besteht als Xanthias sein Sklav, die halb ernsthaften Lieder des Mysten-Chores, dies alles ist unterhaltend und reich an treffender Satire, steht aber zum poetischen Zweck der Dichtung in keiner nahen Beziehung. Neu aber keineswegs erfreulich ist die Charakteristik des Dionysos: der Gott des Festes und des Dramas spielt eine lächerliche Rolle, weiterhin vertritt er das Attische Publikum selber mit

seinen Schwächen und dürftigen Ansichten. Erst nach einer kleinen wohlgemeinten Parabasis entwickelt Aristophanes langsam sein Thema, die Kritik oder das Todtengericht über die Tragödie des Euripides, welche zu Gunsten des Aeschylus oder vielmehr der antiken Poesie vollständig vernichtet wird. Den nächsten Anlafs gab der kurz vorher erfolgte Tod der bei-
992 den gröfsten Tragiker, dann die damals merklich hervorgetretene Herrschaft des Euripides; diese Thatsache kann man schon aus der systematischen Kritik des Komikers und ihrem scharfen Ton ebenso sehr abnehmen als die durch flache Kunstbildung zu seinen Gunsten im Volk verbreitete Meinung, welche der Dichter durch den Mund des Aeschylus aufs strengste bekämpft, gegenüber aber Dionysos in einen Athener umgewandelt geistreich und oberflächlich aussprechen mufs. Aristophanes läfst nun zwar die beiden Tragiker, wie der dramatischen Anlage gemäfs war, einander unversöhnlich bestreiten, allein er hat es nicht mit dem alten Meister zu thun, und berührt daher was an Aeschylus schwach oder altmodisch zu sein schien mit schonender Hand und flüchtigem Scherz, aber desto herber sichtet er die Kunst des Euripides und die Blöfsen seines tragischen Standpunktes, seiner Prologe, zumal seiner lyrischen Stellen sind mit reinem Geschmack, mit Witz und Scharfblick von ihm aufgewiesen. Bezeichnend für Aristophanes ist dafs er in einem Zeitpunkt, wo man des patriotischen Dichters bedürfe, den Aeschylus auf die Oberwelt zurückgehen heifst. An dieser so durchgreifenden Kritik hat die negative Seite (p. 358.) ein gröfseres Gewicht als die Begründung des schon verlorenen antiken Standpunktes. Die chorische Poesie hat hier wieder einigen Spielraum und Mannichfaltigkeit (auch durch Anwendung eines Neben- und Hauptchors) gewonnen, ferner eine mäfsige, durch wackere Gesinnung ausgezeichnete Parabasis, im Verlauf des Stücks aber nimmt sie fortwährend ab. Politische Beziehungen werden bisweilen eingemischt, doch im Angesicht der bedenklichen Stellung Athens behutsam eingeflochten. Der Vortrag ist schon der gewöhnlichen Konversation genähert; aber nicht ohne manche Probe guter und energischer Sprachbildnerei, der Dialog aber etwas läfsig und breit. In der Kritik eines so

fleifsig abgeschriebnen Textes wird mehr Interpolation als starke Verderbnifs wahrgenommen.

9. *Ex rec. Dindorfii*, L. 1824. *B. Thiersch*, L. 1830. *em. et interpr. Fr. V. Fritzsche*, *Tur.* 1845. *Kock* 1856. Ueberss. v. Conz 1808. Welcker mit Anm. Giefsen 1812. H. Pernice, L. 1856. Dissertationen *de A. Ranis* v. Bohtz, *Hamb.* 1828. 4. v. Wagner, *Vrat.* (1837.) 1846. Drei akademische commentt. von Meier, Hal. 1836. 1851—52. Verwandte Themen waren des Pherekrates *Κραπάταλοι* und des Phrynichus *Μοῦσαι*. Unter den vielen Ansichten über die mehr als paradoxe Fassung des Gottes Dionysos ist wol die seltsamste von Winckelmann *A. Soc. Gr.* II. p. 10. geäufsert, dafs nemlich der Komiker eine Parodie der Bacchen von Euripides bezweckte. Spuren einer doppelten Recension sind schwach. Die bedenklichste Frage bilden v. 1450. ff. (s. Dindorf *Fragm.* p. 25. ff.), aber schon wegen der von Aristarch theilweis ausgesprochenen Athetesis dürfte man annehmen dafs Schauspieler einiges nicht zu witzige Beiwerk eingeschoben hatten; denselben wird man wol den Spruch, *οὐ χρὴ λέοντος σκύμνον ἐν πόλει τρέφειν*, und noch manchen Flick wie v. 15. verdanken. Das Citat bei Harpocr. v. *Ὀρικὰ ζεύγη* beruht auf Irrthum. Scenische Erläuterungen bei Genelli Theater p. 261. ff.

10. *Ἐκκλησιάζουσαι* um Ol. 96, 4. (392.) aufgeführt, eine nach den damaligen Verhältnissen kühne Satire auf den niedrigen und kraftlosen Geist der erneuerten Demokratie. Schon in der Lysistrate war der Gedanke, dafs es um den verwahrlosten, durch Eigennutz und Sittenverderb erschlafften Staat nicht schlimmer stehen könne, wenn die Weiber mit Leitung der öffentlichen Geschäfte sich befafsten, als Motiv verarbeitet worden; hier sehen wir ihn nun durch einen Beschlufs der Frauen, die in männlicher Tracht heimlich eine Volksversammlung halten, als das äufserste Mittel verwirklicht. Zugleich ist dieser Einfall, der im früheren Stück ein phanta- 993
stisches Gewand trug, der Praxis näher gebracht, indem die Gedanken von Gemeinschaft der Güter und Frauen, welche schon aus Platos Vorträgen ins Publikum gedrungen sein mufsten, durch einen Volksbeschlufs ins Leben eingeführt werden. Allein die Handlung gewinnt hieraus keinen Flufs, sondern die neue Wendung erscheint nur in zwei Proben, zuerst in einer geistreichen Scene, wo die Selbstsucht des Attischen Bürgers mit der Uebergabe des Privatbesitzes in Streit geräth, dann in einer Reihe schlüpfriger und nicht ein-

mal drastischer Situationen, bis die greifbaren Anwendungen der Weiberherrschaft zu Gunsten der alten und häfslichen Weiber in arge Frazen auslaufen. Der lustige Ton des Dramas neigt überall zur Derbheit, das Thema führt ein Uebermafs von Zweideutigkeiten mit sich, und gröbere Farben, selbst widrige Lachmittel, die der Dichter ehemals verwarf, werden nicht gespart. Aber fast verstohlen und kühl zieht der Witz durch den ersten Theil; das Gespräch zwischen Mann und Frau, welche die neue Staatsform wegen ihrer praktischen Vortheile gemächlich rühmt, ist sogar nüchtern, auch klingt der nicht seltne persönliche Spott ebenso zahm als Dialog und chorische Lieder, die sich auf einige kleine Stücke beschränken, wozu nur noch erotische Kleinigkeiten im Geschmack der Ionischen Minnelieder kommen. Der Vortrag ist gleichmäfsig klar, sonst eintönig und verschliffen. Aber keck und schärfer sind die Scenen der zweiten Hälfte, meisterhaft ist die Charakteristik des Attischen Volksgeistes in Kontrasten des räsonnirenden Egoismus und des ehrlichen Kleinbürgers, und selbst der vom muthwilligsten Schmutz überfliefsende Kampf der Weiber um einen Attischen Jüngling erinnert an eine genialere Zeit. Zuletzt verlaufen diese grellen Lichter in einen matten Schlufs, an dem man die letzte Hand vermifst: ein allgemeines Gastgebot wird in Aussicht gestellt. Man merkt dafs der Dichter nach einer Arbeit von mehr als dreifsig Jahren erschöpft und müde geworden ist; er hatte freilich den Abend der Attischen Herrlichkeit erlebt. Der Text ist in ziemlich lesbarer Gestalt überliefert, die Erklärung dagegen wenig gefördert.

10. Noten u. Uebers. v. *T. Faber* in seinen *Epp.* II, 64. *Ex rec. Dindorfii*, *L.* 1826. Zastra *de Ecclesiaz. tempore atque consilio, Vrat.* 1836. Die Zeitbestimmung steht in keiner nahen Berührung mit der Frage, wann Plato seine Politie herausgab, oder vielmehr wann Aristophanes die Paradoxen in *l. V.* kennen lernte; denn man darf annehmen dafs der Komiker aus den Vorträgen des Philosophen einiges durch Hörensagen erfuhr, nicht dafs er ein Leser desselben war. Vgl. Hermann Syst. d. Plat. Philos. I. p. 692. Meineke *Com.* I. 289. In den Scholien fehlt jeder historische Wink.

11. *Πλοῦτος* Ol. 97, 4. (388.) aufgeführt als zweite Recension desselben Themas, welches zwanzig Jahre vorher Ol. 92, 4. gespielt war. Der Dichter nahm hiermit Abschied von der Bühne: und wirklich zeigt alles in überraschender Weise (p. 563.) dafs er am Ziele seiner Laufbahn stand. Handlung und Charakterzeichnung ist wenig mehr und an ihrer statt nur ein schlichter Grundgedanke zu finden, einige Kontraste lassen in die veränderte Gestalt menschlicher Dinge blicken, wenn einmal der Gott des Reichthums sehend wird und nach Verdienst seine Güter vertheilt; man empfindet unwillkürlich die Flachheit jener Zeiten. Indessen hat der Komiker vom starken Umschlag des Glücks und der Noth, welcher die letzten Scenen füllt, ebenso behutsam die Moral fern gehalten als vom Wortwechsel mit der Armuth, welcher nicht zu kräftig aber stets in unschuldigen Scherzen geführt wird. Der Vortrag ist klar und anmuthig, auch mit schonendem Witz gefärbt, und gegen Ende schimmert sogar noch ein kleiner Anflug übermüthiger Laune durch, wo Hermes in der neuen Ordnung um sein Brod gebracht ein bescheidenes Amt erbettelt; bisweilen wird der Stil durch leichte Sittenzeichnung gehoben. Die Politik 994
liegt fern, selbst in der Schilderung eines politischen Charakters, des Sykophanten; der Chor ist zum Schatten herabgesunken, zum Verein von Nachbaren, welche beiläufig und ohne Berührung mit dem Fortgang des Dramas weniges singen oder durch den Mund ihres Chorführers vortragen; dieser Ausfall der chorischen Partie (wir wissen nicht ob in Pausen ein Ersatz musikalischer und orchestischer Art geboten wurde) macht uns begreiflich, warum nur ein feines Gespräch und die Kunst des Erzählens noch am Platze war. Hiermit hängt aber auch die Breite des Dialogs und der Mangel an scenischer Mannichfaltigkeit zusammen. Ein so fafsliches Stück eignete sich vor anderen zur Einleitung in den Aristophanes, und nur zu lange war man gewohnt das Talent desselben aus jenem zu beurtheilen. Es wurde fortwährend von den Byzantinern gelesen und abgeschrieben, hat daher auch am meisten von Interpolation leiden müssen.

11. Unter den zahlreichen Ausgaben kommen nur in Betracht: *Pl. Adiecta sunt Scholia vetusta. Recogn. variis lectt. ac notis instruxit* Ti. Hemsterhuis, *Harling.* 1744, vermehrter Abdruck

durch Schaefer, *L.* 1811. *Pl. c. comment. I. Fr. Fischeri*, *Giss.* 1804. II. *Ed. opt. in Porsoni Aristophanicis. Thiersch*, L. 1830. Metrisch v. Conz 1807. Fr. Ritter *de A. Pluto*, Bonn 1828. In einer sorgfältigen Untersuchung über den ersten Plutos (Gesamm. Abhandl. Gött. 1849. III.) macht es C. Fr. Hermann glaublich dafs der Unterschied zwischen beiden Ausgaben nicht zu grofs war. Daran läfst sich auch kaum zweifeln, wenn man auf Ton und Erfindung des nächst vorangegangenen Dramas Lysistrate, dann der Eccl. blickt. Aber es ist ein Mifsgriff, zu welchem der Komiker keinen Anlafs gab, dafs Hermann p. 54. seinem Plutos eine recht bürgerliche Moral unterlegt, dafs er sogar aus diesem kahlen Motiv auch die Mifshandlung des Hermes herleitet, da die Götter durch ihre Sorglosigkeit den üblen unsittlichen Lauf dieser Welt verschuldet hätten. Aristophanes ging vielmehr von einer der Lebensfragen aus, wieweit ist Reichthum oder Armuth gut, nur gibt er ihr eine phantastische Wendung. Zuletzt schmeichelt er den Athenern durch einen patriotischen Zug, indem Plutos feierlich zum Opisthodomos der Göttin heimgeführt wird; er hegt den frommen Wunsch dafs es künftig dem verarmten Staat nicht mehr an Geld fehle. Davon L. F. Herbst im Anhang s. sorgfältigen Progr. Die Schlacht bei den Arginusen, Hamb. 1855.

d. Litteratur der Bearbeiter.

4. Bei dem lebhaften Interesse welches besonders die Alexandrinischen Grammatiker an der alten Komödie (p. 513.) nahmen, fanden die Studien im Aristophanes ihren sicheren Mittelpunkt. Kallimachus begann in seinen bibliothekarischen Registern mit einer Aufzeichnung und chronologischen Bestimmung der Komödien, Eratosthenes war der erste der mit genauer Sachkenntnifs viele der dunkelsten Fragen und Stellen im Zusammenhang erläuterte, Kritik und Interpretation wurden durch Aristophanes und seinen Anhang (Kallistratos) methodisch fortgeführt, glänzend durch Aristarch und seine zahlreichen Schüler gefördert, unter denen Euphronius namhaft war, auch blieben die Pergamener, Krates an ihrer Spitze, nicht unthätig; und sehen wir auf die Namen gelehrter Männer, deren Meinungen vereinzelt oder häufiger über die verschiedensten Punkte genannt werden, so besafs man Monographien oder Kommentare der alten Grammatiker in ungewöhnlich grofser Zahl. Man fühlte daher bald das Bedürfnifs, die zerstreuten, öfter streitenden

Notizen in eine Summe zu ziehen und einer praktischen Re-
daktion zu unterwerfen: den ersten Versuch einer solchen
Revision hatte wie es scheint Didymus, den letzten noch
vor Herodians Zeiten und vermuthlich den umfassendsten
Symmachus angestellt. Diese Vorarbeiten sind eine vor-
zügliche Grundlage für den Auszug geworden, der von ver-
schiedenen Händen ausführlich oder kürzer für einen enge-
ren Kreis der gelesensten Dramen gefafst allmälich unter den
Byzantinern aufkam und das Aggregat der niemals völlig re- 995
digirten Aristophanischen Scholien (des ehemals so-
genannten Scholiasten) bildet. Jetzt nachdem aus den be-
währtesten Hülfsmitteln diejenige Sammlung hergestellt wor-
den, deren wesentlichen Kern auch Suidas besafs und in ei-
nem reineren, zum Theil volleren Text auszieht, vermag man
hauptsächlich zweierlei Massen zu sondern, einen älteren
Stamm, welcher an gründlicher Gelehrsamkeit, erlesenen Frag-
menten und brauchbaren Notizen zur Interpretation, bisweilen
mit den Worten der ursprünglichen Erklärer gegeben, reich ist,
und überhaupt einen Schatz des Wissens enthält, woher diese
Scholien einen vorzüglichen Rang unter den Griechischen
Kommentatoren einnehmen; und gegenüber den jüngeren Nach-
wuchs der Mittelgriechen, unter anderen des Deme-
trius Triclinius und Thomas Magister. Letztere haben
mancherlei Beiträge zur Erklärung, grofsentheils mittelmäfsig
und ungelehrt aber wortreich geliefert, Paraphrasen, Argumente,
vollends nutzlose metrische Noten. Jener alte Bestand ruht
in einer Anzahl Italiänischer Handschriften, die jüngere Reihe
mit besseren Auszügen vermischt in den Scholien beim Al-
dus. Die besseren Scholien sind für Plutos, Wolken, Frösche,
Frieden vollständiger und haben, wiewohl übel geschrieben
und oft mit breiten Wiederholungen versetzt, einen tüchtige-
ren Zusammenhang, sie fliefsen spärlicher in Ekklesiazusen
und Lysistrate, fast dürftig und abgerissen in Thesmophoria-
zusen, wo sie früher völlig mangelten, in den vier übrigen
Dramen aber ist ihr Umfang mehr gleichmäfsig, ihr Gehalt
dem Bedürfnifs entsprechend und nicht leicht trivial. Ein
ähnliches Verhältnifs haben die Handschriften. Am eif-
rigsten schrieb man Plutos, Wolken und Frösche, die übri-

gen fanden immer weniger Leser und Abschreiber, von einigen der spätesten sind die Codices selten, und sie waren aus einer nicht eben alten Urschrift gezogen. Die Reinheit und Güte des Textes blieb hievon abhängig, daher trafen ihn Interpolation und starke Verderbnifs in ungleichen Graden; bei weitem mehr haben die chorischen Stellen gelitten. Erst in neuerer Zeit kam man in den Besitz der besseren Handschriften, und verbunden mit Citaten bei Suidas und anderen Sammlern haben sie vielfach die Reinheit des Textes gefördert und besonders Verfälschungen der Grammatiker entfernt: wir sind nach Verhältnifs zur sicheren diplomatischen
996 Ueberlieferung, wenn auch nicht schon zum Gebrauch eines vollen und genauen kritischen Apparats gelangt. Sie übersteigen kaum das eilfte Jahrhundert; an der Spitze der guten und zuverläfsigen MSS. steht der Ravennas, dessen Werth nicht in allen Dramen sich gleich bleibt.

An Gesamtausgaben und Abdrücken einzeler Komödien, vorzüglich der drei popularsten und am fleifsigsten gelesenen, hat es ehemals, nach dem Mafs und Stande der früheren Griechischen Studien, nicht gefehlt. Aber die Kritik fehlte völlig, da man weder bedeutende Hülfsmittel noch genaue Kenntnifs des feineren Atticismus und der Metra besafs, häufig auch in die Verderbungen und Schwierigkeiten nicht eindrang; und gleich untergeordnet war das Ergebnifs der Erklärung, welche schon aus Mangel an historischem Wissen wenig mehr als die Oberfläche streifte, sogar längere Zeit nur einen kleinen und äufserlichen Theil der Auslegung wahrnahm. Vollends mangelte das Verständnifs des Dichters selbst, und man liefs sich genügen am Gesichtspunkt einer Posse und an dem flüchtigen Genufs des reichlich verstreuten Witzes. Keine geringe Leistung war der erste, durch den Griechen Musurus besorgte Text der Komödien, denen noch zwei mangelten, zugleich mit den Scholien in der Ausgabe von Aldus; nachdem aber Aristophanes vervollständigt und mehrfach in Drucken verbreitet worden, zeigte sich nirgend ein Fortschritt. Selbst das Sammelwerk von Küster, ein für jene Zeiten grofsartiges Unternehmen um ein vielfältiges Rüstzeug für den Kritiker und Erklärer zusammenzubringen, war

weder verarbeitet noch reich und zuverläſsig; die Kritik beschränkte sich auf kleine Proben und einen geringen Auszug von Lesarten. Indessen erwarben sich Küster, dann Bergler das früheste Verdienst um die grammatische Kenntniſs des Dichters und um den Anfang einer Interpretation. Als Britische Philologen mit einer Reihe von Emendationen und Beobachtungen über die komische Form neue Wege betreten hatten, reinigte Brunck den Text mit Geschmack und kühner Kritik, und wiewohl er seine fragmentarischen Mittel nicht ohne Willkür und in hastiger Arbeit gebrauchte, wurde doch auch dieser Dichter durch ihn zugänglich gemacht und in einen weiteren Kreis eingeführt. Seitdem hat der Wetteifer ausgezeichneter Talente, darunter Porson, auf einen reicheren, zum gröſseren Theil gesicherten Apparat gestützt, den Text methodisch und mit Erfolg berichtigt und das Schwanken auf der formalen Seite beschränkt, zugleich der konjekturalen Kritik ein gröſseres Feld eröffnet; das Urtheil über die geniale Dichtung des Aristophanes und seinen poetischen Plan ist schrittweise geläutert und auch von Ueberschwänglichkeiten befreit worden; daneben hat die Kunst der Deutschen Uebersetzer, denen Wolf die Bahn brach, in den Ton und die geheimniſsvollen Grazien des Dichters einzudringen gelehrt. Weniger ist man in der gelehrten Erklärung vorgeschritten, und noch wird ein vielseitiger exegetischer Kommentar vermiſst, welchem ein präziser Ueberblick der kritischen Thatsachen und des wesentlichen diplomatischen Bestandes sich anschlieſsen sollte.

4. Alte Kommentatoren: hierüber hat, um vom Progr. F. 997
Stöcker *de Soph. et Aristophanis intpp. Graecis*, Hamm 1826. zu schweigen, die sorgfältigste Forschung (doch vor der gesichteten Ausgabe der Scholien) angestellt O. Schneider *de vett. in Aristoph. Scholiorum fontibus, Sund.* 1838. Man erfährt hier die Namen und Ansichten der alten Exegeten, wenn auch in nur wenigen Fällen wirklich ein Kommentar über Stücke des Komikers, die erhaltenen oder verlorenen (über *Danaïdes Schol. Plut.* 210. und *Holcades Schol. Av.* 1283.) genannt wird, wichtiger ist aber der Nachweis über die Quellen der heutigen gelehrten Scholien. Als eigentlichen Gewährsmann dieses Auszuges betrachtet er vor anderen den oft genannten, auch direkt redenden Symmachus, den er ins 2. oder 3. Jahrh. setzt: und ohne

Zweifel gehören ihm nächst Didymus die werthvollsten Notizen und eine kritische Mittheilung der wichtigsten Ansichten. Allein nichts berechtigt zur Annahme dafs einzig dieser Kommentar bei der ersten Anlage des Corpus benutzt sei (*ἐν δὲ τῷ ὑπομνήματι οὕτως* *Schol. Plut.* 1038. geht auf ihn eher als ein zweites Citat, wo der Artikel fehlt, *οὕτως εὗρον ἐν ὑπομνήματι* *Schol. Pac.* 757.); dafür spricht keineswegs die bei den anderen grofsen Scholiensammlungen (z. B. für Euripides) befolgte Praxis, am wenigsten aber die Subscriptionen bei *Nubes* und *Pax*: *κεκώλισται ἐκ τῶν Ἡλιοδώρου. παραγέγραπται ἐκ τῶν Φαεινοῦ καὶ Συμμάχου καὶ ἄλλων τινῶν.* Ein vorherrschendes *ὑπόμνημα* hätte den Scholien zum Aristophanes eine gröfsere Sparsamkeit und Monotonie beigebracht, wie man solche bei der Sammlung zum Sophokles wahrnimmt. Auch müfste der Gebrauch selbst des Symmachus auf eine kleine Zahl von Dramen beschränkt werden, die einmal bei den Kommentatoren Gunst gefunden hatten. So lag aufser Phaïnus kein bedeutender Exeget bei den *Equites* vor, wo die Scholien nicht einen räsonnirenden Charakter haben, sondern summarisch lauten und oft bei mifslichen Punkten im Stich lassen, bis sie gegen Ende merklich abfallen; für *Eccles.* suchte man allerwärts kleine Notizen zusammen; bei *Thesmoph.* gab es einige Vorarbeiten, meistentheils aber nur für *dubia vexata*, den Stoff der *προτάσεις* und *λύσεις*, woraus die merkwürdige Rüge des Didymus *Schol.* 169. flofs. In den ausführlich und reicher behandelten Dramen ist es daher kein Wunder wenn *ὑπομνήματα* citirt werden, wie *Schol. Vesp.* 542. 962. *Av.* 282. 557. (cf. Dind. *in Schol.* T. III. p. 389. sq.) und in bestimmter Fassung *ἐν ἐνίοις τῶν σχολικῶν ὑπομνημάτων* *Av.* 1242. Von dieser Ungleichheit des Materials kann jeder sicherer urtheilen, der jetzt wo die Scholiensammlung fast zum Abschlufs gekommen ist darauf achtet, dafs unsere Hauptcodices *Rav.* und *Venetus* 471. nebst dem *Laurentianus* Θ bald mehr bald weniger darbieten, dafs ihnen häufig nicht die schlechtesten Anmerkungen fehlen, und der daraus versuchen will ein Resultat für den ursprünglichen Bestand der Scholien in jedem Stück zu ziehen. Ein Hauptpunkt ist dabei stets die Genauigkeit, mit der das alte Excerpt woraus unsere Scholien stammen die vorgefundenen Notizen (unter ande-
998 ren auch die Verweisungen auf sonstige Stellen des Kommentars) zu bewahren pflegt. Sonst gingen hier Didymus und Symmachus neben einander, und ihre Kommentare mochten sich ziemlich die Wage halten; jener ist noch mehrmals in gewissen Verweisungen (Schneider p. 14—16.) zu erkennen, dieser wird mindestens von Herodian *π. μον. λ.* p. 39. erwähnt. Endlich las Suidas (von seiner Benutzung dieser Scholien Küster zur dritten Gl. *Αἴσωπος*), den so redigirten Stamm guter Scholien in einem oft reineren, nicht selten erheblich volleren Exemplar; un-

sere Herausgeber der Scholien haben weniger gleichmäfsig seine Varianten und Zusätze angemerkt; dafs man aus ihm allein *Schol. Thesmophor.* herstellen könne, zu denen damals alte Scholien fehlten, hatte Valckenaer *Diatr.* p. 49. u. 204. erinnert. Vgl. *Commentatt. de Suida* p. 47. sq. Ohne Grund aber dachte Hemsterhuis dafs jener im Plutos einen nur kleinen oder unvollständigen Auszug benutzte; hiegegen Ranke p. 172. ff. Einen Theil dieser Fragen behandeln Gerhard *de Aristarcho Aristophanis intp.* Bonn 1850. und Schmidt zu Didym. p. 285. ff. *Scholia: ed. pr. Ald.* 1498. (ohne *Schol. Lysistr.*) besorgt durch M. Musurus, der aus mehreren MSS. nicht ohne kritischen Blick und keineswegs mit so grofser Willkür, als man sonst meinte, zusammentrug, sonst aber hat er ein durch Zufall ihm vorliegendes Gemisch alter und neuer Scholien mit Interpolationen aus Suidas u. a. (wie beim Suidas der erste Herausgeber that) versetzt und die Forscher hiedurch oft getäuscht. Geringe Nachträge in *ed. Iunt.* 1525. 8. *per Ant. Francinum.* Einen Versuch Griechische Scholien abzufassen machten Odoardus Bisetus und zu *Thesm.* Aegid. Bourdin, zuerst bei Portus. Alles mit den Schol. Aldina vereinigt im Leipziger Abdruck (*Ed. Inv. Beck.* T. X.) 1826. *Scholia Lys.* in *ed. Küsteri.* Erste methodische Behandlung, Emendation und Analyse der Scholien als eines ungleichartigen Aggregats durch Hemsterhuis im Plutos. Vermehrung der Scholien (abgesehen von kleinen Glossen bei mehreren Herausgebern und von *Copiae Victorianae* in *A. Monac.* I, 3.) aus *Rav.* und *Ven.* durch Bekker, wodurch vermehrt *Schol. Thesm.*, wesentlich bereichert mit ausgesuchten Proben exegetischer Gelehrsamkeit *Schol. Vesp.* und im ersten Drittel *Schol. Pacis.* Kritische Bearbeitung in der Hauptausgabe: *Scholia Graeca ex codd. aucta et emendata* (Aristoph. T. IV.) *ex rec.* G. Dindorfii, *Ox.* 1838. III. Abdruck in der Didotschen Sammlung, *Scholia Gr. in Aristoph. cur.* Fr. Dübner, P. 1842. Noten der späten Byzantiner sind zum Theil noch unedirt: von Tzetzes ist ein Stück seiner Prolegomena (deren Quelle Cram. *Anecd. e Bibl. Paris.* I. pag. 3—10.) Lateinisch durch das von Ritschl herausgegebene *Schol. Plautinum* bekannt, er war Erklärer des Plutos, und in der *Ambrosiana* steckt nach Mai *Spicil. Rom.* V. 1. p. 247. (*Cod. S.* XIII.) *Io. Tzetzae commentarius ingens in Aristophanem*: über dieses wortreiche Werk Keil in Rhein. Mus. N. F. VI. 108. ff. 616. ff. Ueber Thomas M. s. Schneider p. 122. ff. Demetrius Triclinius war Verfasser der metrischen Scholien, die von den alten des Heliodor leicht unterschieden werden.

Handschriften: so zahlreich besonders aus S. XIV. XV. 999 für die vielgelesenen Stücke, als selten für den ganzen Aristophanes oder für *Eccl. Lys. Thesm.* Der reinste der alle Komödien begreift, der von Invernizi hervorgezogene Ravennas um S. XI.

hat von metrischen Interpolationen, nicht aber von grammatischen sich frei erhalten, ist in *Lys.* und *Thesm.* weniger bedeutend, und begleitet von einer Auswahl der Scholien. Nach ihm von Wichtigkeit, die sich in einzelen Dramen mindert, der erste *Venetus*, reich an Scholien (beider Lesarten in *ed. Bekk.*), ergänzt durch einen und den anderen Laurentianus (in ed. Dind. 1830.), unter denen Θ der *Iuntina* I. diente, ferner der Pariser A. bei Brunck. Ein erhebliches Supplement ist in Suidas enthalten; ein nicht unbedeutendes in alten Citaten.

Ausgaben: aufgezählt von Raper in *Mus. Oxon.* II. und vor den Beckischen Kommentaren T. I. Kritisch hat sie beurtheilt Reisig *Coniect. praef.* *Ed. princ. Aristophanis comoediae novem* (ohne *Lys.* u. *Thesm.*) c. *Schol. ap.* Aldum 1498. f. Berichtigt *A. com. novem*, *Flor.* 1515. 8. (*Iuntina* I. beruhend auf obigem *Laur.*) Anhang *A. Cereris sacra celebrantes. Eiusdem Lysistr. ap. Bern. Iuntam* 1515. Eigenes hat *A. Com. novem c. commentt. ant.* (dritte *Iunt.*) *cura A. Francini*, *Flor.* 1525. 8. Die eilf Stücke vereinigt seit *ed. Basil.* 1532. 4. *Gr. et Lat. c. Schol. ant. et recentt. notisque varr. opera Aem. Porti, Aurel. Allobr.* 1607. f. *Gr. et Lat. c. emendatt. Ios. Scaligeri. Acc. Fragmenta*, *LB.* 1624. 12. Bentley: *Em. in Pl. et Nubes* (Briefe an Küster, von demselben redigirt), in *Mus. Crit. Cantabr.* T. II. Dess. *Emendatt. in Arist.*, aus *Class. Journal* aufgenommen in d. Leipz. *Commentt.* *A. Gr. et Lat. c. Scholiis et notis vir. doctorum. Recens. notasque adiecit* L. Küster, *Amst.* 1710. f. *Gr. et Lat. c. nova vers. Lat. et notis* Steph. Bergleri, *necnon Dukeri ad quattuor priores. Cur. P. Burmanno* II. *LB.* 1760. II. 4. *Emend.* R. F. P. Brunck, *Argent.* 1783. III. (entsprechend die Lat. Uebers.) in England wiederholt; Recension von Porson *Maty's Review* 1783. *Jul.*, in dess. *Miscell. Criticism.*, in d. Leipz. *Comm.* VII. P. 2. und *Plut. Hemst. Lips.* p. 566. ff. *Em. a Ph. Invernizio. Acced. Comment.*, *Scholia*, *etc.* (*cura Beckii et Dindorfii*) *L.* 1794—1834. XIII. Anfang v. Schütz 1821. v. B. Thiersch 1830. II. Bothe. (Hotibii *Lectt. Aristoph. Berol.* 1808.) Kritik von *G. Dindorf*: Gesamtausgaben mit den Fragm. in den *Scenici Graeci*, des Leipziger und Oxforder Abdrucks (nebst *Annotationes*, *Ox.* 1835—37. III.), ferner *c. annott. L.* 1830. II. u. bei Didot. *C. Scholiis et var. lect. Rec. I. Bekker. Acced. nott. varr.* Londoner Fabrikat 1829. V. 8. Revision von *Th. Bergk ed.* 2. *L.* 1857.

Kritische Beiträge: Dawes *Miscell.* Toup. Reiske *Animadv. in Eurip. et Aristoph. L.* 1754. C. Reisig *Coniectanea in Aristoph. L.* 1816. R. Porsoni *notae in Aristoph. Cur.* P. P. Dobree, *Cant.* 1820. sowie des letzteren *Adversaria*, *Cant.* 1833. I. excerpirt in die Leipz. *Comm.* F. V. Fritzsche *Quaestiones Aristophaneae, L.*
1000 1835. *Aristophanea* v. Fr. Thiersch in den Abh. d. Münch. Akad. 1834. Lenting *Obss. critt. in Aristoph. Zütph.* 1840.

Uebersetzungen: Lat. von 5 Stücken metrisch durch Nicodemus Frischlin, Frcf. 1586. Paraphrasen von Wieland; aus d. Ach. und d. Wolken von F. A. Wolf 1811. J. H. Vofs, Braunschw. 1821. III. G. Droysen, Berl. 1835—38. III. H. Müller, Leipz. 1843—46. III. und in kurzzeiligen Iamben v. L. Seeger, Frkf. 1844—48. III. Englisch von *Tho. Mitchell*, Lond. 1820. ff. Französisch in den Bearbeitungen des *Théâtre* v. *Brumoy* und von *Poinsinet de Sivry* 1784. ff.

124. Geschichte der mittleren und neueren Komödie.

a. Charakteristik der mittleren Komödie.

1. Die von den Grammatikern benannte mittlere (μέση) Komödie bedeutet, ihrem Namen und Geiste gemäfs, eine Stufe des Uebergangs und der Vermittlung zwischen dem alten und neuen Lustspiel. Mittelbar war sie die Fortsetzung der alten Komödie, ohne mit derselben organisch zusammenzuhängen; und doch hatte vielleicht mehr als die Hälfte der alten Komiker diese neuen abgeschwächten Formen eingeleitet, zumal da schon einige der Meister wie Aristophanes die Blüte der alterthümlichen Gattung überlebten und auch wider Willen mit Themen aus der neuen Ordnung der Dinge sich abfanden. Die Mehrzahl aber kannte nur die späten Wandelungen der politischen Komödie, und mochte von den Interessen der Volksherrschaft wenig berührt sein, weil ihre Jugend in die letzten Tage der Ochlokratie fiel. Mit dem Uebergang aus den antiken Zuständen in eine zeitgemäfse Dichtung begann daher nicht sogleich eine durchaus neue Form des Lustspiels, sondern geübte, selbst schöpferische Dichter setzten in einem Nachhall und Auszug ihrer reichen Kunst wenigstens den Umrifs der komischen Technik fort. Allein diese Komiker, deren Bildung und Stil mit einer ganz unähnlichen Vergangenheit zusammenhing, konnten wol eine jüngere Stufe vorbereiten, nicht aber aus den Motiven des späteren Geschlechts einen spannenden versteckten Plan ziehen, woran immer mehr die Tragödie gewöhnt hatte, und zur Ergetzlichkeit eines müfsigen Publikums ihn entwickeln. Die wahren Gründer und anerkannten Häupter der mittleren Komödie gehören vielmehr in die Zeiten, die zwischen dem Abschlufs des Peloponnesischen Kriegs und dem Verlust der Freiheit durch König Phi-

lipp (etwa Ol. 94—110.) lagen, und haben die hergestellte, längst erschöpfte Demokratie bis zur Auflösung des öffentlichen Hellenischen Lebens begleitet. Hieraus ergibt sich im voraus warum weder Politik den Boden dieser Komik noch Idealismus ihren Geist und Ton bilden konnte. Der Attische Staat hatte nur in den äufseren Formen der Verfassung, nicht mit ihrem ursprünglichen Charakter sich verjüngt, noch weniger die dort wurzelnde praktische Tugend wiedergewonnen. Es war ein mattes kraftloses Nachleben, als die
1001 Regierung ohne Plan und sittliche Würde sich den Genüssen des Augenblicks hingab und dafür die Gelder des Staats aufzehrte; sie wäre noch etwas früher in die Abhängigkeit von Macedonien gerathen, wenn nicht patriotische Führer und Staatsmänner von überlegenem Geist in der dringendsten Noth das Volk gerüttelt hätten. Dieses sieche, von keiner höheren Gesinnung erregte, keines Aufschwunges mächtige Gemeinwesen erscheint bereits im Hintergrund der späten Aristophanischen Poesie; seine wachsende Schwäche verbreitete zusehends eine flache bürgerliche Gewohnheit und bot weder markige Charaktere noch einen Reichthum von Verhältnissen und starken Gegensätzen. Die Komiker mufsten daher, wo Politik und höhere Tendenzen sich verloren, auf jedes politische Motiv und auf ideale Fassung ihrer Stoffe verzichten; noch weniger war ein phantastischer Standpunkt möglich, auch fehlte die chorische Poesie, seitdem niemand weiter für den Chor einen Aufwand übernahm, und die Mehrzahl der nöthigen musikalischen und orchestischen Bildung entbehrte. Man begnügte sich mit dem leichten persönlichen Spott auf ausgezeichnete Männer, auf Nachbarn oder fremde Machthaber, mit einer lächerlichen Charakteristik; solche Stacheln drangen nicht zu tief und liebten an Stadtgeschichten oder Aeufserlichkeiten anzuknüpfen. Dieser Spott setzte sich unter Benutzung symbolischer oder herkömmlicher Namen auf Handlungen aus den engen Kreisen und Ständen der Gesellschaft; ihre Spitzen und hervorstechenden Punkte pflegten Redner und Philosophen, Hetaeren, Gastmäler und das Material des Wohllebens, zuletzt auch Köche zu sein, die pathetisch mit eitler gespreizter Weisheit prunken. Das Feld

der socialen Poesie war also bald trocken und eng geworden; den Dichtern blieb, da nicht sowohl das Talent und der heitere Lebensmuth als der Zeitgeist sie im Stich liefs, nur jene bunte Fülle des Genusses und bürgerlichen Haushaltes übrig, deren Dürftigkeit durch den Aufputz und die gemüthliche Detailmalerei noch greller beleuchtet wurde. Doch begnügte sich die Kunst der mittleren Komödie nicht mit Schilderungen aus ihrer Gegenwart, mit Sittenzügen und neckischer Satire; sie suchte wenigstens in Ermangelung kräftiger Lebensbilder diesen Stoff als Eigenthum der gebildeten Klasse zu behandeln und erhöhte den Genufs durch den feinen Reiz litterarischer Kultur. Denn sie durfte bei den Zeitgenossen bereits einen Umfang von Lektüre voraussetzen, da sie die Schule der Rhetoren immer regelmäfsiger besuchten und den Philosophen fleifsig Gehör schenkten; auch war man damals (§. 21. Anm.) in Belesenheit und Wissenschaft weit über das herkömmliche Mafs vorgerückt. Mit Vorliebe zogen also diese 1002
Komiker eine Mehrzahl anziehender Themen aus der Vergangenheit der Litteratur und dem Mythenkreis. Neben der satirischen *Charakteristik* der Sitten und Berufsweisen, der Thorheiten und geselligen Formen nutzten sie die *parodische Darstellung* als dramaturgisches Prinzip. Ihre Parodie berührte zuvörderst den höheren dichterischen und erhabenen Ausdruck, und zwar nicht blofs in Anspielungen auf klassische Verse, sondern auch scherzhaft in Travestie der poetischen Phraseologie; der geistige Genufs, den einst dem feinsinnigen Publikum der alten Komödie überraschende, mit Witz und kritischem Scharfblick eingeflochtene Reminiscenzen gewährten, trat hier gegen das gelehrte Studium und das Behagen an litterarischer Bildung zurück. Noch weiter ging man in der parodischen Oekonomie; die Mythen als blofs poetische Hüllen interessanter Geschichten aufgefafst wurden unmittelbar, gelegentlich auch ihre Darsteller die früheren Dichter auf die Bühne gezogen und in pragmatisirender Weise zu romanhaften Gemälden mit komischer Farbe verarbeitet. Wir kennen aber nicht die Methode solcher Travestien, sondern fast nur die Thatsache dafs Göttergeschichten, worunter das verfängliche Thema von Göttergeburten (*Γοναί*) auf-

fällt, und heroische Sagen, deren Behandlung auf die durch Tragiker verbreiteten Mythen zurückging, einen erheblichen Raum einnahmen, dafs ferner erotische Stoffe gefielen und bereits die Liebe zum Motiv diente. Sicher ist keine geringe Zahl gehäfsiger oder ehrenrühriger Züge, welche sich allmälich in die Charakteristik grofser Autoren (wie der Sappho, des Plato oder Demosthenes) gleich historischen Ueberlieferungen eingeschlichen hatten, aus den Kombinationen dieser Komödie geflossen. Endlich verräth die Form überall den Einflufs einer prosaischen, studirten und an Büchern genährten Zeit. Ihr fehlte weder Witz noch Geist und Lebhaftigkeit, und einige der damaligen Komiker, namentlich Eubulus, Alexis, Antiphanes, Anaxandrides nächst den älteren Vorgängern Theopompus und Plato, sind durch Eleganz und eine selten getrübte Korrektheit ausgezeichnet. Aber im allgemeinen mangelt dieser Wohlredenheit die Präzision, die sonst im frischen und beweglichen Dialog hervortrat, vielmehr neigt die Rede zur Breite, zur geschwätzigen Charakterzeichnung und gehäuften Malerei, worauf das Verweilen an den materiellen Seiten des Privatlebens und Luxus
1003 wie in einer Rhyparographie einwirkte; meistentheils läuft der Stil eintönig und folgt etwas trocken einer festgesetzten Manier, welche den Mangel eines frischen bewegten Lebens verräth. Der Sprachschatz gewinnt oft durch gewandte Wortbildnerei, doch dient ein guter Theil dieser Erfindungen den Zwecken des lächerlichen oder parodischen Vortrags; der Sprachgebrauch erhebt sich aber selten über den gewöhnlichen Redebrauch, ist ohne die Grazien und feine Phraseologie der alten Komiker, und wird durch Nachläfsigkeiten in Wortformen oder Bedeutungen getrübt. Allein der Ton ist, wenn man von den im Lustspiel oder in der Hellenischen Welt herkömmlichen Derbheiten und erotischen Freiheiten absieht, anständiger geworden und entspricht den Zuständen einer ruhigen Gesellschaft, welche das materielle Mafs ihrer Wirklichkeit nicht überschritt. Einen ungünstigen Einflufs übte bisweilen die Fruchtbarkeit und Schnellschreiberei der mittleren Komödie, deren Nachlafs man auf mehr als 800 Dramen anschlug; und die beiden Häupter derselben, Antiphanes und

Alexis sollen jeder mehr als 200 geliefert haben. Sonst ist ihnen nachzurühmen dafs sie die Moral zurückdrängten; denn obgleich nicht wenige Sentenzen unter ihren Bruchstücken gelesen werden, so tragen sie doch mehr den Charakter von Reflexionen und gemüthlichen Aussprüchen, welche sogar in beredter Form über Leidenschaften und Zustände vom allgemeinsten menschlichen Interesse sich verbreiten. Den übrigen Grundzügen war noch die Metrik angemessen. Nicht ohne Monotonie herrscht der regelmäfsig gebaute Trimeter, aber durch Auflösungen schon verflüchtigt und für die raschen Uebergänge des Dialogs mannichfach gegliedert, auch vernimmt man in parodischen Stellen oder Anklängen die Pracht der tragischen Iamben; ihn lösen anapästische Dimeter ab, seltner trochäische Tetrameter, wie es scheint der Abwechselung wegen, um lange trockne Register und Beschreibungen einzukleiden; aufserdem liebt die Parodie nicht nur Daktylen, sondern auch gelegentlich freie melische Formen. Diesem allen merkt man den prosaischen Standpunkt an, dem alle Phantasterei und geniale Motive fern lagen, und die mittleren Komiker haben nicht wie ihre Vorgänger das Amt einer öffentlichen Censur, nicht einmal im Gebiet der Litteratur oder des dichterischen Geschmacks ausgeübt, sondern ihre Stellung war halb, ihre Wirksamkeit auf dem Theater und im Studium von kurzer Dauer, auch hört man nicht dafs ungeachtet des Talents, welches mehrere Dichter besafsen, die ganze Spielart einen Ruf erwarb.

1. Grauert *de mediae Graecorum comoediae natura et forma*, in Niebuhrs Rhein. Mus. II. pp. 50—63. 499—514. Vollständige Charakteristik bei Meineke I. p. 271—303. wozu als Aktenstücke die Fragmentsammlung Vol. III. O. Ribbeck Ueber d. mittlere u. neuere Att. Kom. L. 1857. Monographien gibt es für Antiphanes. Am meisten mangeln uns Angaben über die Oekonomie der mittleren Komödie; deshalb tragen einige Bedenken in ihr mehr als eine Form des Uebergangs zu sehen. Schlegel I. 329. „aber aus dem künstlerischen Gesichtspunkte genommen ist ein Uebergang keine Gattung"; noch aufrichtiger Müller II. 268. „übrigens dürfen wir uns etwas unsicheres und schwankendes in unseren Vorstellungen von der mittleren Komödie nicht verbergen; der Grund davon liegt in der Beschaffenheit der mittleren Komödie selbst, die mehr eine Uebergangsform

als eine selbständige Gattung ist.“ Wiewohl nicht schöpferisch und poetisch genug war sie doch darin mehr der alten als der neuen Komödie verwandt, dafs sie frei von moralischen Zwecken und Gesichtspunkten das Leben, aber auf das sinnliche Mafs seiner Erscheinung beschränkt, schildert und an einer Fülle positiven Stoffes sich belustigt, daher auch, wie bereits Aristophanes in seinen späten Stücken, ohne strenges Mafs und Gleich-
1004 gewicht nur ergetzliche Situationen ausbeutet. Ihre Weise war wol etwas schwatzhaft, ihr Plan sorglos und unbekümmert um strenge Gruppirung, vielleicht auch um ein letztes moralisches Resultat; augenscheinlich eröffnete sie dem antiquarischen Realismus und der Zeichnung des Lebensgenusses einen grofsen Spielraum. Man erstaunt unter anderem über die Geduld oder sittliche Stimmung eines Publikums, dem Anaxandrides und Mnesitheus (Ath. IV. p. 131. IX. p. 403.) in einigen Dutzend Versen die grofsen und kleinen Bestandtheile eines Gastmals vorzählen durften. Nur die drollige Form (wie beim Antiphanes in der *Φιλῶτις*) konnte bisweilen in solche Küchenweisheit einigen Reiz legen. Dieses Publikum mufs aber gleichzeitig mit gelehrten Studien mehr als oberflächlich bekannt gewesen sein, wenn Antiphanes (Ath. IV. p. 134. B.) die Namen des Heraklit, Theodektes u. a. nennen konnte, sogar bis ins Detail die Platonischen Dogmen (ib. III. p. 99.) zergliedert. Verwandt ist der Hang zur Parodie und zum travestirenden Stil, wie in vielen durch stolzen Gang und Pracht sich spreizenden Fragmenten (Meineke p. 292.), oder in den langen Compositis des Eubulus (ib. p. 358.); hieraus flofs ein etwas bunter, mehr dem Buch als dem Leben entstammender Vortrag. Ferner beginnt der Dichter in Prologen mit den Zuschauern sich zu verständigen: Beleg die Worte des Antiphanes Ath. VI. pr. Ueber die Natur dieser Diktion gibt *Anony. de Com.* III. ein treffendes Urtheil, welches mit unseren Bruchstücken völlig übereinstimmt: *Τῆς δὲ μέσης κωμῳδίας οἱ ποιηταὶ πλάσματος μὲν οὐχ ἥψαντο ποιητικοῦ, διὰ δὲ τῆς συνήθους ἰόντες λαλιᾶς λογικὰς ἔχουσι τὰς ἀρετάς, ὥςτε σπάνιον ποιητικὸν εἶναι χαρακτῆρα παρ᾽ αὐτοῖς.* Er meint den prosaischen Grundton, der durch eingewebte parodische Blumen (worauf Meineke p. 291. ein Gewicht legt) nicht aufgehoben wird. An diesen Hintergrund der Prosa mufs auch der Ton in längeren, umständlich entwickelten Sentenzen oder Reflexionen erinnern: eine Probe gibt auch hier Antiphanes im *Στρατιώτης fr.* 202. Indessen dürfen wir nicht übersehen, mit welcher Aufmerksamkeit diese Dichter so manches in der Form vom reinen Atticismus abweichende rügten. Dahin gehören der Scherz mit dem Homerisch redenden Koch Ath. IX. p. 382. oder sonst über affektirte Manieren, Antiphanes p. 99. not. und Bemerkungen wie des Antiphanes ib. VII. p. 323. B. *πάνυ συχνὴ*

σφύραινα. Κέστραν ἀττικιστὶ δεῖ λέγειν. Sonst kann es diesem wenigstens an artigen Reminiscenzen (wie *fr.* 235.) und an Grazie des Stils nicht gefehlt haben: ein Muster der Eleganz und des munteren Tons ist die Schilderung des Parasiten in des Antiphanes Λήμνιαι. Zahl der Dramen: Ath. VIII. p. 336. D. πλείονα τῆς μέσης καλουμένης κωμῳδίας ἀναγνοὺς δράματα τῶν ὀκτακοσίων καὶ τούτων ἐκλογὰς ποιησάμενος. Derselbe that noch mehr und las einzele Dramen ἐν πολλοῖς ἀντιγράφοις nach, II. p. 58. D. Jener *Anon. de Comoed.* hat χιζ angegeben. Dafs der Besitzstand vieler Titel zweifelhaft und angefochten war, und längere Stellen unter den Namen mehrerer Komiker citirt werden, auch in Dramen desselben Komikers wiederkehrten, fällt weniger auf als die Thatsache, dafs fruchtbare Dichter mit solcher Masse von Dramen nur wenige Siege sollen gewonnen haben. Persönliche Satire: Antiochus von Alexandria περὶ τῶν ἐν τῇ μέσῃ κωμῳδίᾳ κωμῳδουμένων ποιητῶν Ath. XI. p. 482. C. Nur auf diese Komödie lassen die so verschieden beurtheilten Worte (Meier *Comm. Andocid.* V. p. 19.) Xenoph. *R. Ath.* 2, 18. sich unbefangen deuten: Κωμῳδεῖν δ' αὖ καὶ κακῶς λέγειν τὸν μὲν δῆμον οὐκ ἐῶσιν, ἵνα μὴ αὐτοὶ ἀκούωσι κακῶς, ἰδίᾳ δὲ κελεύουσιν κτλ. — ὀλίγοι δέ τινες τῶν πενήτων καὶ τῶν δημοτικῶν κωμῳδοῦνται, καὶ οὐδ' οὗτοι, ἐὰν μὴ διὰ πολυπραγμοσύνην καὶ διὰ τὸ ζητεῖν πλέον τι ἔχειν τοῦ δήμου. Platonius erwähnt namentlich die travestirende Tendenz dieser Komödie, sie habe jeder politischen Kritik entsagt und litterarisch überlieferte Themen behandelt, ἐπὶ δὲ τὸ σκώπτειν ἱστορίας ῥηθείσας ποιηταῖς ἦλθεν. — μύθους γάρ τινας τιθέντες ἐν ταῖς κωμῳδίαις τοῖς παλαιοτέροις εἰρημένους διέσυρον ὡς κακῶς ῥηθέντας. Für die Weise der Travestie von Mythen gibt einen nützlichen Wink Eubulus in fr. 2. seiner Ἀντιόπη. Die materielle Seite des komischen Stoffes ist vom Antiphanes selbst in einer artigen Bemerkung gegen Alexander den Grofsen angedeutet: Ath. XIII. pr. Ἀντιφάνης ὁ κωμῳδιοποιὸς ὡς ἀνεγίνωσκέ τινα τῷ βασιλεῖ Ἀλεξάνδρῳ τῶν ἑαυτοῦ κωμῳδιῶν, ὁ δὲ δῆλος ἦν οὐ πάνυ τι ἀποδεχόμενος, Δεῖ γάρ (ἔφησεν) ὦ βασιλεῦ τὸν ταῦτ' ἀποδεξόμενον ἀπὸ συμβολῶν τε πολλάκις δεδειπνηκέναι καὶ περὶ ἑταίρας πλεονάκις καὶ εἰληφέναι καὶ δεδωκέναι πληγάς. Den Ton 1005
der mittleren Komödie bezeichnet Aristoteles (oben p. 547.) durch den Ausdruck ἡ ὑπόνοια, die an Stelle der antiken αἰσχρολογία trat, d. h. Parodie; dasselbe meint vermuthlich auch das Prädikat χαρακτὴρ αἰνιγματώδης, Meineke p. 273.

b. Dichter der mittleren Komödie.

2. Sie waren etwa vierzig an Zahl, ihre Dramen aber mehr als das doppelte der alten politischen Komödien. In der vorderen Reihe standen **Antiphanes**, **Alexis**, **Anaxan-**

drides, Eubulus; die meisten, die anziehendsten und ausführlichsten Bruchstücke gehören den beiden ersten. Es lag in der Natur einer Dichtung, welche Bilder einer matten Wirklichkeit bis auf Hetaeren und Kochkünstler ihrer Zeit gab, dafs sie weiterhin ihr Publikum verlor und ein mäfsiges Interesse nur im engsten Leserkreise fand. Diese Fülle von Sittenzeichnung und antiquarischem Material beschäftigte vorzugsweise die Sammler für Alterthümer, und die Mehrzahl der öfter ausgedehnten Fragmente, deren Menge zur allgemeinen Auffassung des Stoffs der mittleren Komödie hinreicht, verdankt man dem Athenaeus, leider oft in üblem Text; moralische Sentenzen werden sparsam angemerkt. Mitglieder dieser Komödie waren:

1. Antiphanes, von ungewisser Abkunft, Sohn des Stephanus, trat als Dichter um Ol. 98. auf und erreichte das Lebensalter von 74 Jahren. Ihm wurden 260 Komödien und darüber beigelegt; mehrere Stücke liefs sein Sohn Stephanus aufführen, einige waren in doppelter Bearbeitung (διασκευή) vorhanden. Diese Fruchtbarkeit könnte schon erklären, warum der Sprachschatz des sonst geistreichen Komikers nicht immer streng gehalten war und dort manches unklassische Wort neben kleineren Mängeln einschlich; übrigens schrieb er nicht blofs leicht und natürlich, ihm stand auch ein im allgemeinen feiner und gebildeter Ausdruck zu Gebot. Formgewandheit, Witz und dramatisches Talent erwarben ihm hier einen ausgezeichneten Platz; wir dürfen weder an der guten Laune des Dichters noch an seiner Vielseitigkeit und erfinderischen Behandlung des Stoffs zweifeln, wenn auch die Mehrzahl der bedeutenden Fragmente sich in materiellen Interessen, in der Malerei des Wohllebens und des Haushaltes bis zu gesellschaftlichen Spielen herab, umständlicher als billig bewegt; und man hört dafs schon Alexander der Grofse daran keinen Geschmack fand. Der Vortrag ist daher meistentheils breit, der Dialog mehr lebhaft als anziehend, besonders aber fehlt seiner Moral in den allgemeinen Aussprüchen diejenige Präzision, welche der neueren Komödie besser gelang, manche der von Stobaeus unter seinem Namen ausgezogenen Sentenzen klingt sogar etwas trocken.

2. Eubulus aus Athen, älterer Zeitgenosse des Demosthenes, witzig und besonders in der Parodie gewandt, scheint 1006
mythische Stoffe mit Vorliebe bearbeitet zu haben. Er war ein hervorragender Dichter in dieser Spielart und überhaupt ein geistreicher Kopf. Die zerstreuten Fragmente von mehr als 50 Komödien (man zählte 104) bewähren nicht nur einen feinen glänzenden Stil und eine seltne Grazie des Vortrags, sondern erfreuen auch durch die Fülle praktischer Erfahrung. Als witziger Attiker hat er gern die Unsitten der Nachbarn, besonders der Boeoter verspottet. Andere Komiker benutzten ihn häufig.

3. Anaxandrides aus Kamiros, ein Mann von ausgezeichneter Persönlichkeit, heiter und klug in der Beobachtung des Lebens, verstand auch allgemeine Sentenzen geschickt zu fassen, so dafs er die Aufmerksamkeit des Aristoteles erregte. Zugleich war er der erste dieser Komiker der ein dramatisches Motiv aus Abenteuern der Liebe zog. Er schrieb 65 Stücke und wie es heifst (II. 1. p. 677.) Dithyramben. Man besitzt von ihm weder viele noch gröfsere Fragmente, bis auf eins in anapästischen Dimetern, das wie sein Seitenstück bei Mnesimachus den Reichthum eines feinen Gastgebots überschwänglich ausmalt.

4. Alexis, aus Thurii stammend, lebte bis in die ersten 120 Olympiaden und erreichte, stets thätig und regsam, ein Alter von 106 Jahren. Ein so ausgedehntes Lebensmafs erklärt theils die grofse Zahl seiner Dramen (angeblich 245), theils den Gebrauch von Motiven und Charakteren (wie des Parasiten), welche der neueren Komödie wesentlich sind, auch macht es begreiflich, warum seine Diktion ungleich war. Die nicht unbedeutenden Fragmente zeigen ihn als einen Mann von Geist und guter Beobachtung, der den Stil mit Leichtigkeit und Geschmack zu handhaben weifs, auch feine Sentenzen ohne trockne Zugaben der Moral vortrug.

5. Arăros, des Komikers Aristophanes Sohn, der ihn selber dem Publikum (p. 563.) vorzuführen und zu empfehlen bemüht war, läfst sich aus den winzigen Trümmern von 5 Komödien kaum beurtheilen; man hiefs ihn einen frostigen Dichter. Nicht gröfseren Ruf erlangte sein Bruder

6. Philippus, dessen Dramen einem vielfachen Zweifel unterliegen; seine geringe Selbständigkeit scheint auch daraus hervorzugehen, dafs von ihm Stücke des Eubulus zur Aufführung gebracht oder auch überarbeitet waren. Noch wurden für Söhne des Aristophanes gehalten

7. 8. Nikostratos und Philetaerus, deren Stücke sich nicht völlig trennen liefsen; jenem werden 16, diesem 13 zugeschrieben, und von beiden eine leidliche Zahl Verse, gröfstentheils den Lebensgenufs betreffend, angeführt. Sie
1007 sahen den Beginn der neueren Komödie. Daher fand man einige der letzteren eigenthümliche Charaktere schon bei Nikostratos.

9. Amphis beschränkte sich in der Mehrzahl seiner 26 Dramen auf kleine Themen aus dem engeren, gesellschaftlichen oder materiellen Leben, in einem nüchternen und zur Moral neigenden Ton, der an die jüngere Komödie streift; auch weifs er manches von den Schulsätzen der Philosophen. Nicht unähnlich

10. Anaxilas, Verfasser von 18 Komödien; ihm hat es wol weniger an Redeflufs als an Mafs und feinem Takt gefehlt, wenn man aus dem längsten seiner nicht ausgedehnten Bruchstücke schliefsen soll.

11. Ephippus, der die Zeiten Alexanders des Grofsen sah, entwickelt in den Ueberresten von 12 Dramen ein stilistisches Talent und gute Laune; dieser heitere Ton mildert auch bisweilen das Zuviel in seiner beschreibenden Detailzeichnung von Artikeln des Marktes und der Küche.

12. Kratin der jüngere (*Κρ. ὁ νεώτερος*), der wie es scheint den Beginn der Macedonischen Periode sah, schrieb 8 Stücke, doch sind ihre Titel und Autorschaft nicht völlig zweifellos. An ihm läfst sich sowenig etwas charakteristisches wahrnehmen als an den meisten anderen der noch aufzuführenden Komiker, zumal da ihre Bruchstücke grofsentheils beschränkt sind:

13—32. Epigenes (5 Stücke); Aristophon (9), trocken und ohne lebendigen Witz; Ophelion (2) und Antidotus (2) mit unerheblichen Stellen angeführt; Diodo-

rus von Sinope (4), der in Gewandheit der Form mit seinem Landsmann Dionysius (4) wetteifert, auch haben beide die Charakteristik des Parasiten und des wissenschaftlichen Kochs in längeren Stellen geschickt mit breiter Behaglichkeit aufgefafst; Heniochus (8) und Eriphus (3) klingen matt und gewöhnlich, nicht bedeutender Simylus (2), Sophilus (9), Sotades (2), vom Kinaedographen (p. 487.) verschieden, hauptsächlich durch ein langes aber nicht geistreiches Bruchstück bekannt; Philiskos, selten erwähnt, Verfasser von 8 Komödien; Timotheus (4); bei Theophilus (8) wird das Ermatten der Kunst und der Einflufs anderer Dichter schon merklich. Hiezu kommen selten genannte Dichter von einer oder einem paar Komödien, auch ist ihr Andenken zum Theil schwach bezeugt: Augeas, Dromon, Eubulides der Philosoph, Heraklides, Kallikrates und vielleicht Straton.

Talent oder Eleganz läfst sich endlich folgenden fünf nachrühmen; mindestens gestatten uns gröfsere oder gewählte Bruchstücke derselben einige Sicherheit des Urtheils.

33. Epikrates der Ambrakiot, Zeitgenosse der ersten 1008
Akademiker, ein Mann von Geist und Witz, verbindet Gewandheit im Ausdruck mit metrischer Sorgfalt. Aus 5 Dramen besitzen wir anziehende Fragmente in mäfsiger Auswahl.

34. Axionikos, einer der jüngsten dieser Klasse, zeigt in Bruchstücken aus 4 Dramen (darunter *Φιλευριπίδης*) stilistische Fertigkeit und Geschick in der Charakteristik.

35. Mnesimachus war ein geistreicher Dichter; mancher glückliche Zug ist aus 7 Komödien bewahrt, worunter die lange, mit genialer Leichtigkeit entworfene Schilderung eines phantastischen Gastmals hervorsticht.

36. Timokles, Zeitgenosse des Demosthenes und des Redners Hyperides (noch um Ol. 114.), die er neben Männern jedes Ranges mit einiger Keckheit angriff, war ein talentvoller Komiker, durch vortrefflichen Stil und launige Behandlung des Attischen Lebens ausgezeichnet. Von seinen Dramen werden 27 Titel erwähnt. Seine Charakteristik ist fein und die todte Malerei des materiellen Stoffs bleibt ihm fern.

37. **Xenarchus**, in derselben Zeit, Verfasser von 8 Komödien, besaſs in nicht geringem Grade parodisches Talent und Eleganz des Stils.

c. Charakteristik der neueren Komödie.

3. Die neuere Komödie (ἡ νέα) war zwar ein eigenthümlicher Fortschritt auf der Bahn, welche von ihrer Vorgängerin der mittleren betreten war, aber keine völlig neue Stufe der komischen Dichtung. Sie that nur mit künstlerischer Einsicht den letzten Gang, der noch zur Vollendung fehlte, durch eine dramaturgische Redaktion jener mittleren, und darf ihre reiſste Frucht heiſsen. Ihr Verdienst ist nun zwar mehr praktischer als poetischer Art, denn sie vernichtete fast alle feinen dichterischen Elemente, welche der mittleren Komödie selbst in mittelmäſsigen Stücken einen Reiz gaben. Allein sie begriff die Forderungen ihrer prosaischen Zeit, und indem sie mit einiger Nüchternheit den komischen Haushalt auf ein engeres Maſs herabsetzt, ihn denselben Normen und bestimmten Zweeken unterwirft, hat sie diesem abstrakten Schematismus ein allgemeines Bürgerrecht und den Werth einer Vorschule sowohl im Alterthum als bei den Modernen erworben. In der Natur eines solchen Uebergangs lag es aber daſs sie nicht auf einmal hervortrat, sondern nach manchen Seiten hin vorbereitet war. In der mittleren Komödie sehen wir glänzende Komiker mehr als ein Motiv der jüngeren Spielart vorweg nehmen, einige derselben waren ihr geistesverwandt, andere standen so sehr auf dem Scheidewege, daſs ihr eigentlicher Platz zweifelhaft blieb, und ein ausgezeichneter Vermittler zwischen beiden, **Diphilus** unternahm noch parodische Dramen. Dasselbe kann aus einer äuſseren Thatsache, der chronologischen Folge der Dichter ge-
1009 schlossen werden. Die ganze Wirksamkeit der jüngsten Komödie fällt, wenn man ihre Grenzpunkte möglichst weit aus einander hält, nachweislich zwischen Ol. 110. und 130. Sie schlieſst daher einen nicht kleinen Kreis der vorangehenden Komiker ein und bedeutet nur den letzten Ausläufer der mittleren Komödie. Eine spätere Fortsetzung, so sehr auch eine solche natürlich scheint, ist nirgend anzutreffen. Ihr eigent-

licher Zeitraum war also die Regierung Alexanders des Grofsen und der Diadochen, zwar ein kleiner Abschnitt, aber epochemachend in der Kulturgeschichte der alten Welt, wo die Selbständigkeit der Hellenischen Staaten und ihre schöpferische Kraft aufhört und an die Stelle der Nationalität eine Reihe mechanischer Ordnungen eintritt. Das Griechische Leben ging bergab, mit ihm der sittliche Schwung der Litteratur, der ideale Sinn und die Harmonie der Bildung. Wenn nun diese Zeit keinen dichterischen Genius anregen konnte, sondern vom empfangenen Gut zehrte, so hat sie doch neue Kreise des Lebens auf einem noch unbekannten Standpunkt eröffnet. Die bürgerlichen Ordnungen standen nunmehr fest und bewegten sich fast unwandelbar im Geleise des gewohnten Berufs, der Bürger in der Stadt und auf dem Lande, der häuslichen Intriguen und geselligen Kontraste; ein neues Element fügte nur das Kriegswesen der Macedonischen Machthaber hinzu, den abenteuernden Soldaten oder den pralerischen und kopflosen Anführer von Söldnerhaufen. Zugleich hatte die Bildung aufgehört ein Gemeingut des Volks und ein Stück der öffentlichen Erziehung zu sein; je mehr sie sich unter Formen der Wissenschaft und Schule vom Leben schied und je weniger Originalität zum Zeitgeist pafste, desto mehr war der Geschmack verflacht, der Unterschied zwischen dem poetischen Stil und der Konversation abgeschwächt und die Phraseologie zur Herrschaft gelangt; zuletzt schwand auch das feine Gefühl für Korrektheit und Eleganz, welches noch die besten Mitglieder der mittleren Komödie aus guter Ueberlieferung besafsen, und am wenigsten übte die Gesellschaft wie sonst durch ihren kritischen Takt einen Einflufs auf die Haltung der Litteratur. Bald verlieren wir alle Spur von jenem Publikum, das durch sein sicheres Urtheil die Dramatiker auf einer Höhe der Kunst erhielt, und von seiner Vertrautheit mit der Poesie, wodurch noch die parodische Darstellung in der mittleren Komödie möglich geworden war. Athen blieb nun zwar ein berühmter Tummelplatz der Geister und besafs die blühendste Bühne; doch mehrten sich mit dem Hellenismus jüngere Bühnen, welche dem Vergnügen einer oft formlosen und ungeschulten Menge dienten. Dieser Niedergang der

Zeiten und des Geschmacks, der schaffenden und der empfangenden Kräfte spiegelt sich in der neueren Komödie, der letzten Leistung der nationalen Hellenischen Poesie. Nicht blofs unter den ungünstigen Eindrücken des Verfalls sondern auch mit vollem Bewufstsein zog die neue Komik sich auf einen niedrigen, fast prosaischen Standpunkt zurück, und wenn sie für einen genügsamen Hörer- oder Leserkreis ohne tiefes geistiges Interesse den Nachlafs dramatischer Mittel in der bündigsten Summe zusammenfafste, so mufs man den richtigen Verstand dieser Dichter anerkennen. Sie begehrten kein Kunstwerk, welches in der Fülle der Bildung empfangen und von feinen Kunstrichtern in allen seinen Theilen genofsen werden sollte; weder an sich noch an ihr Publikum stellten sie hohe Forderungen, sie setzten nicht einmal im Hintergrund ihrer Lebensbilder einen ernsten sittlichen, durch Patriotismus bestimmten Gedanken voraus. Längst hatte man auf Politik und scharfe Kritik der Staatsmänner verzichtet; die neuere Komödie strich jetzt auch alles, was in der mittleren noch einen Anflug freier poetischer Stimmung verrieth. Sie liefs also die Parodie fallen, da jene sich auf dichterische Studien und Neigungen stützt, sie tilgte ferner alle Malerei des materiellen Lebens und üppigen Genufses, jene mit breitem Pinsel oft ergetzlich, öfter massenhaft ausgeführten Genrebilder, woran früher ohne Rücksicht auf den dramatischen Zweck zuviel Raum und Kraft verschwendet war; sie liefs
1010 nur Anspielungen auf Ereignisse der Zeit, auf Staatsmänner und Philosophen, selbst auf verrufene Menschen zurück, aber solchen Pfeilen brach man die Spitze behutsam ab, und die Satire streifte gelegentlich ohne Groll diejenigen Personen, deren im Tagesgespräch am häufigsten gedacht wurde. Gleich sehr wichen diese Komiker in der Form von der studirten Eleganz und Feinheit ihrer Vorgänger ab; sie suchten nur die Popularität und den fafslichen Ausdruck, an die Stelle der Rhetorik trat ein empfindlicher Grad der Trockenheit und Monotonie. Denn ihr Ton war zahm und friedfertig, ihr Stil natürlich aber einfarbig, ihre gleichsam auf ein kleines Register herabgestimmte Sprache ging nicht über den engen Bedarf des gemeinen Lebens hinaus, sie gebraucht man-

che schlechte, sogar fehlerhafte Form und plebejische Wörter von unreiner Herkunft, und bewegt sich in einem dürftigen, wenig wechselnden Satzbau, dessen Glieder gebrochen, locker verknüpft laufen und noch durch die sorglose Wortstellung leiden. Im Gegensatz zur alten Komödie herrschte hier ohne Unterschied der Scenen und Persönlichkeit, ohne Schwung selbst mitten im Wechsel des Affekts ein und derselbe Ton. Dieser Trockenheit und farblosen Komposition entspricht auch die Metrik. Die neuere Komödie beschränkt sich auf iambische Trimeter und trochäische Tetrameter, neben denen der anapästische Dimeter selten eintrat; nur Diphilus mag noch etwas in freien, zum Theil schwungvollen Rhythmen gewagt haben. Lästiger als die rhythmische Nüchternheit erscheint der Mangel an Wohllaut: denn die Verse schlendern klanglos und verschwimmen in dreisylbigen Füfsen, das metrische Band ist bei so geringer Kraft und Gliederung wenig mehr als ein Herkommen und die Versmafse dienen zur blofsen Einfassung des Dialogs. Sieht man daher auf Geist und Form, so stand die neuere Komödie hart am Schweidewege zwischen Dichtung und Prosa.

4. Was ihr aber an Eleganz und genialer Darstellung, an Modulation und Schönheit der Phraseologie gebrach, das ersetzte sie durch Kunst in planmäfsiger Arbeit und Oekonomie. Man mufs dieser Komödie nachrühmen dafs sie nicht halb und zweideutig zwischen der alten Zeit und der Gegenwart schwankte, sondern mit Entschiedenheit und praktischem Blick den Stoff aus ihrer prosaischen Umgebung nahm und den wirklichen Kern derselben, das Privatleben mit seinen heimlichen Kämpfen und Leiden, ohne jede Beziehung auf ein Ideal oder ein wünschenswerthes Ziel, in getreuen Bildern beschrieb. Ihre Phantasie hat nichts erfunden, sondern jene Dichter beobachteten die festen bürgerlichen Zustände der Mitwelt, welche sich um wenige Typen und mit kleinen bewegenden Kräften drehen, um die Neigungen und Charakterzüge der Hausväter, zumal der Alten, um die widerstrebenden Interessen und Gelüste der verzogenen Haussöhne, um listige Sklaven, ränkevolle Parasiten, lockende Hetaeren neben dem täppischen, von Eifersucht gestachelten

Kriegsmann, überhaupt um Wirkungen und Gegenwirkungen anekdotischer Art, die blofs der dramatischen Schau wegen aus dem Familienwinkel ans Tageslicht gezogen werden und
1011 in dem leichtsinnigen Genufs ihren Reiz und Mittelpunkt hatten. Die jüngste Komödie machte sich daher zur Aufgabe den Verstand zu beschäftigen: sie spannte durch interessante Kombinationen auf dem Grunde des alltäglichen Lebens, bildete durch Verwickelung und Zusammenstofs von Hindernissen einen Brennpunkt, erhielt den Hörer in Athem und wufste durch überraschende Lösung einen das Gemüth befriedigenden Ausgang herbei zu führen. Dieser so genau berechnete verstandesmäfsige Plan setzt eine regelrechte Technik voraus, und obgleich dem erfinderischen Komiker kein kleiner Spielraum gelassen war, so beherrschte doch ein enger Schematismus den Verlauf jedes Themas vom Beginn bis zum Epilog, und gestattete weiter keine Freiheit als den Ausbau, die Charakterzeichnung und den Witz im Dialog. Man übte daher die Kunst nach Vorschriften, wie die Praktiker pflegten, die Dramaturgie bedeutete mehr als aller Dichtergeist, und es traf sich glücklich dafs für eine geschickte Handhabung derselben die Praxis des Euripides und die Schule der Peripatetiker den nöthigen Bedarf gaben. Vor allen nützte das Studium des Tragikers und man durfte seine Manier fast mühelos in die komischen Formen übersetzen: Euripides bot einen gleich abgemessenen Plan mit Intriguen, gespannten Situationen, Scenen der Erkennung und mit überraschendem Schlufs, er entwickelte die gemüthlichsten Motive, hauptsächlich das der Liebe, sein Vortrag war fafslich und er verstreute die gröfste Fülle der Moral oder der praktischen Betrachtung. Denselben Hang zur Beobachtung der Sitten und Charaktere, der äufseren Erfahrung und des inneren Lebens begründete der Verkehr mit den Philosophen, namentlich der Einflufs der Peripatetiker: denn diese begannen zunächst aus Rednern und Historikern für praktischen Gebrauch (wie das Archiv der ἠθικοὶ χαρακτῆρες unter dem Namen Theophrasts darthut) manchen treffenden Zug der menschlichen Natur zu sammeln, ganz wie sie weiterhin dafür auch die jüngsten Komiker benutzten. Es bezeichnet aber den Standpunkt

und die geistige Weise dieser Komiker dafs sie, welche sowohl aus Euripides als aus der Philosophie schöpften, weder einen Reichthum der Anschauung besitzen noch durch den Adel der Gedanken ausgezeichnet sind; nur den Sinn für Reflexion scheint es hatten sie dort befruchtet und geschärft. Allein Menander und seine Kunstgenossen begnügten sich nicht den Lebenslauf als Naturalisten und Genremaler nach Art der mittleren Komödie zu schildern, sondern sie schieden mit weltmännischem Verstande die zufälligen Erscheinungen von den festen bleibenden Typen, und stellten Bilder des menschlichen Treibens in ihrer praktischen Wahrheit auf. Diese Bilder sind ein absoluter Umrifs der Gesellschaft oder ein Auszug des bürgerlichen Lebens, frei von Phantasie, gesondert von allen höheren, sittlichen oder religiösen Gedanken, aber auch gesondert von jedem scharf ausgeprägten Merkmal der Nationalität; denn die Personen und Zustände der hellenistischen Zeit schwimmen so sehr auf der Oberfläche, dafs sie mit Namen und geistesverwandten Charakteren jeder späteren Zeit leicht vertauscht werden konnten. Die neuere Komödie der Griechen generalisirt also den reinen Bestand der komischen Kunst; hiedurch sind ihre Dichter die Stifter des durch das Bindeglied der Römer auf die moderne Welt vererbten Lustspiels geworden. Diese Sittengemälde der Trivialität stört begreiflicherweise kein sittliches Urtheil, kein idealistischer Gegensatz zum Laster und zur Verkehrtheit; sie bewegen sich nur in dem unwandelbaren Kreise menschlicher Interessen und Leidenschaften, und ihnen genügt wenn sie mitten im lächerlichen Stoff einen Rückhalt der Vernunft erkennen lafsen. Ihre Vorzüge sind die saubere psychologische Malerei, die feine Mimik und Schärfe der Portraitirung, die Mannichfaltigkeit der Masken, welche von einer Scene zur anderen wechseln, der lebhafte Dialog, der niemals früher eine solche Präzision besafs, der Reichthum an moralischen und praktischen Sätzen, welche stets an Euripides erinnern und in seiner oft täuschend nachgeahmten Manier, nur etwas zu trocken gefafst, eine bequeme, dem Epikur verwandte Lebensphilosophie enthalten. Ueberhaupt war ihr Standpunkt ein pragmatischer, und jene Komiker wollen, unbekümmert um einen höheren Mafs-

stab oder um die göttlichen Dinge, bessern oder vielmehr belehren und das Urtheil über die Wechselfälle des bürgerlichen
1012 Lebens berichtigen. Ihrem Wesen nach athmen sie daher einen harten, fast doktrinären Ernst, während sie Scherz und heiteren Witz in Charakteristik, Aktion und Dialog entfalten; einen Ernst der von allen Formen des äufseren Anstandes umgeben und in ehrbarer Phrase gehütet nirgend jene kernhafte männliche Gesinnung verbirgt, welche der wenig verschämte Freimuth der alten Komödie (p. 539.) noch in Worten und Scenen des so vielfach verschrieenen Schmutzes oder Cynismus vernehmlich aussprach. Desto strenger wahren sie den Plan und das System der Oekonomie, worin sie die Methoden des Euripides (p. 391.) meist kopiren, nur dafs Frauenrollen zurücktreten und das Pathos gleich einem jeden em-
1013 pfindsamen Motiv ausfällt. Ihm verdanken sie die Kunst des Intriguenspiels, die berechnete Gliederung des Stoffes, vermöge deren sie das Interesse steigern und den aufs höchste gespannten Mechanismus durch Ueberraschung (denen vorzüglich *ἀναγνωρίσεις* dienen) abschliefsen; aus ihm zogen sie nicht nur den Prolog und Epilog, sondern was mehr bedeutet den Hebel und Schwerpunkt aller Kombinationen, die Kollisionen der L i e b e, genauer zu reden der Liebschaften. Wenngleich letztere sich in niederen Kreisen halten und nur zu stark hetaerisch gefärbt sind, so liegt doch in ihnen die höchste pathetische Kraft, von der eine sonst schlaffe Welt erregt und auf ihrem trägen Gang gerüttelt wird. Dieses Prinzip erzeugt die sinnreichen Verwickelungen und lächerlichen Kontraste, mittelst deren die komische Dramaturgie das Gewebe kleiner Leidenschaften und Aengste jener Tage, die Resultate schwächlicher Moral, entrollt; zuletzt löst sie gelinde diesen Streit der Selbstsucht und beschwichtigt ihn nach Gesetzen der Wahrscheinlichkeit, die mit den Ansprüchen bürgerlicher Klugheit oder Lebensweisheit zusammenfallen.

Die neuere Komödie hat demnach das letzte Stadium der klassischen Poesie zwar ohne Glanz aber mit verständiger Beherrschung aller gegebenen Mittel ans Ziel geführt. Sie erfand nichts, sondern vervielfältigt den engen Kreis ih-

rer Ueberlieferungen durch Variation; sie besitzt keinen ideellen Gehalt, ihr mangeln poetische Kühnheit und sittlicher Muth, ihr Geist schwebt auf der Oberfläche des gewöhnlichen Lebens. Aber sie behauptet den Werth der treuen Wahrheit, hinter der ein Schatz der gediegensten Erfahrung steht, und hat zuerst mit unbefangener Beobachtung der Wirklichkeit die gesellige Verfassung darstellbar gemacht. Diese Grundzüge der Empirie, wenn auch grob und innerlich unedel, bildeten einen geordneten Schematismus und deuteten die Formel an, mit deren Hülfe die Technik des Lustspiels, ohne Rücksicht auf Verschiedenheit von Zeit und Sitten, durch Vermittelung der Römer in der Reproduktion der *fabula palliata*, ein Gemeingut der gebildeten Völker geworden ist.

4. Die Aktenstücke der neueren Komödie gibt Meineke *Com.* 1013
Vol. IV. Noch fehlt eine vollständige Charakteristik derselben (nur einige Züge sind erläutert *Com.* I. 436—45.); sie müfste nicht nur eine Sittengeschichte jener Zeiten im Umrifs enthalten, sondern daneben auch in die poetischen und gesellschaftlichen Stoffe zur besseren Erkenntnifs der Dramaturgie und ihrer technischen Kunstgriffe einführen. Die Theorie der letzteren oder vielmehr des modernen Intriguenspiels erörtert mit feiner Sachkenntnifs Schlegel I. p. 330. ff. und schliefst mit folgendem Resultat: „Das Lustspiel soll unser Urtheil in Unterscheidung der Lagen und Personen schärfen; dafs es uns klüger macht, das ist seine wahre und einzig mögliche Moralität." Derselbe urtheilt über das Verhältnifs der Römischen Nachahmer nicht unbillig p. 356. fg. Man darf aber, abgesehen vom Nachtheil ihrer Stellung in einem Staate, dessen Gesellschaft noch unverbildet und kernhaft war, nicht vergessen dafs sie mit aller Lust des Naturalismus die Griechischen Sujets ergriffen, aber nur spärlich von der Moral und Lebensweisheit der Griechischen Komiker Gebrauch machen konnten, da solche wesentlich mit der Charakterzeichnung verflochten war: also verduftete kein geringes Element in der komischen Grazie. Denn für das Römische Volk, welches damals auf der Höhe sittlicher und politischer Kraft stand, taugten keine Sprüche des kalten Indifferentismus, die das Glaubensbekenntnifs einer selbstsüchtigen Zeit in sich schlossen. Ihr Wahlspruch war Leben und Lebenlassen, ihr Prinzip die *Τύχη* und die Hingebung an einen guten Genius des Individuums. So Menand. p. 159. (205.) *fr. inc.* 18. die Sentenzen des Ὑποβολιμαῖος, vgl. oben p. 387. und Anm. zu §. 12, 2. Doch hielt derselbe Dichter die Tyche selber nur für eine sub-

jektive Täuschung in unzweideutigen Worten *fr. inc.* 43. cf. Philem. *fr.* 31. *fr. inc.* 48.

Als eine Definition der neuen Komödie können die Worte Ciceros bei Donat (*Rep.* IV, 11.) gelten: *comoediam esse imitationem vitae, speculum consuetudinis, imaginem veritatis.* In diesem Sinne war auch der Ausspruch des Grammatikers Aristophanes (Meineke *praef. Menand.* p. 33. Nauck *Aristoph.* p. 249.) gedacht: ὦ Μένανδρε καὶ βίε, πότερος ἄρ' ὑμῶν πότερον ἀπεμιμήσατο; Ethopoeie und Wechsel der Masken: ausführlich Pollux IV, 143—154. mit den Noten von Meineke I. 561. ff. Dafs die Maskenbildung trotz ihrer typischen Bestimmtheit durch übertriebene Züge sich auszeichnete, war Schlegel I. 372. befremdlich und schien ihm mit dem Geist einer naturtreuen Dichtung zu streiten, er nahm aber die schiefe Charakteristik bei Platonius *sub fin.* zu genau, wo wir hören dafs man aus Furcht vor den Macedoniern die Masken karikirte, πρὸς τὸ γελοιότερον ἐδημιούργησαν, was noch die Masken bei Menander mit den aufgetriebenen Augenbrauen, dem weit geöffneten Mund und ähnlichem mehr darthäten. Offenbar sollten diese fortwährend gewechselten aber nicht frazenhaften Masken nach Möglichkeit ein Kommentar zur Ethopoeie sein, doch wurde letztere durch den Umfang des alten Theaters um einen wesentlichen Theil des Mienenspiels gekürzt. Prologe, gewöhnlich durch Abstraktionen und allegorische Personen dargestellt, wie Ἔλεγχος, Φόβος, Ἀήρ:
1014 Meineke *Menand.* p. 284. Den Ton bezeichnet ein von dems. *fr. inc.* 351. ergänztes Vorwort: Ἔλεγχος οὗτός εἰμ' ἐγώ, Ὁ φίλος ἀληθείᾳ τε καὶ παρρησίᾳ Θεός. Von einem Epilog mag wol keine weitere Spur vorhanden sein als Menand *fr. inc.* 218. (aufser dem *Plaudite*, ἐξάραντες ἐπικροτήσατε, *ib.* 304.) Ἡ δ' εὐπάτειρα φιλόγελώς τε παρθένος Νίκη μεθ' ἡμῶν εὐμενὴς ἕποιτ' ἀεί.

Unter den festen Charakteren dieser Komödie taucht bisweilen noch die Würze der mittleren auf, der pedantische selbstgefällige Koch, der beim Anaxippus, Hegesippus u. a. sich gar zu breit macht: Meineke *Menand.* p. 64. Am seltensten werden diese Komiker in den Beispielsammlungen der Rhetoren benutzt; sie hatten weniger Platz für Pathos und rhetorische Figuren als für Moral und Sprüchwörter, und man darf darüber sich weder verwundern noch jene Sittenmaler wegen ihrer zu grofsen Einfachheit tadeln; im Gegentheil mufs die Wahrnehmung hochpathetischer Stellen und Redefiguren überraschen. Dahin gehören die parallelen Wendungen des Diphilus *fr. inc.* 6. und Philippides *fr. inc.* 1. Am wenigsten waren die Attikisten hier zu befriedigen, wo der Sprachschatz nicht selten ins plebejische verfiel; daher die scharfen Urtheile des Phrynichus (besonders p. 381. und p. 344. — παρά τινι τῶν νεωτέρων κωμῳδῶν, οἷς καὶ αὐτοῖς οὐ πειστέον.

d. Dichter der neueren Komödie.

5. Im Alterthum zählte man deren 64; jetzt ist nicht einmal die Hälfte dieser Zahl aufzufinden. Aufserdem werden mehrere Komiker, welche darunter einen Platz erhalten, nicht ausdrücklich bezeugt, sondern durch Titel ihrer Dramen und aus dem Charakter der Bruchstücke erkannt. Als Meister der Gattung bewunderte man Menander; neben ihn stellte man in den ersten oder nächsten Rang Philemon, Diphilus, Philippides, Posidippus und Apollodor den Karystier. Ihre Fruchtbarkeit war ungemein, sie erscheint aber weniger wunderbar, wenn man die Kürze der meisten Komödien bedenkt.

1. Menander aus Athen, Sohn des Feldherrn Diopithes, geb. Ol. 109, 3. (342.) wurde sorgfältig erzogen, und hatte das Glück frühzeitig durch Meister zum Beruf des komischen Dichters vorgebildet zu werden. Im Umgang mit Theophrast und Epikur war er für Philosophie angeregt, durch seinen Oheim Alexis in die dramatische Kunst eingeweiht worden. Schon als Jüngling trat er Ol. 114, 3. mit einem Stück auf; sein Ruhm verbreitete sich schnell, so dafs er in Athen die Freundschaft des Phalerers Demetrius genofs, einen Bewunderer an König Ptolemaeus Lagi fand und von ihm nach Aegypten eingeladen wurde; dennoch soll er nur acht 1015
Siege gewonnen haben. Sein Leben war heiter, unabhängig und bequem, seine Gestalt (wie noch die vorhandenen Büsten andeuten) würdig; dafs er traulichen Verkehr mit Hetaeren pflog, ist nach der Sitte jener Zeit zu beurtheilen. Er starb Ol. 122, 3. in einem Alter von 52 Jahren. Ueber die Vortrefflichkeit seiner Poesie war das Alterthum einstimmig. Mit ihm beschäftigten sich gelehrte Grammatiker, vor anderen aber hielt ihn Aristophanes in Ehren; er behauptete sich noch spät auf den Theatern und erfreute die geschmackvollsten Leser bis zum Verfall der Griechischen Litteratur, in Studien und selbst bei Gastmälern, seine Dichtung gefiel einem denkenden Manne wie Plutarch (p. 546. fg.) und er genofs ihren Stil, Ton und praktischen Gehalt besser als das glänzende Talent der alten Komödie. Vielleicht aber wundert man sich noch mehr dafs diese von Liebschaften erfüllten Dramen sogar keusch

und bildend genug zu sein schienen, um in der Schule von Knaben und von Jungfrauen gelesen zu werden. Besonders nutzten ihn die Römischen Komiker (namentlich Plautus, Caecilius Statius und Afranius) für Stoff und Technik des Intriguenspiels, und wir verdanken dem geschickten Uebersetzer Terenz, wenngleich er weder die feinen Züge des Originals noch die drastische Kraft und Natürlichkeit desselben erreicht, einen klaren Begriff von Menanders Geist und gesellschaftlichem Witz. In Schärfe der Beobachtung und in feiner Menschenkenntnifs, in Fülle der Erfindung und in Gewandheit der Aktion galt er als der Meister; hiezu kamen edle Haltung, Milde des Tons und ein Grad sinniger Reflexion, welcher den philosophischen Denker verräth; die Sittenmalerei wurde von keinem seiner Kunstgenossen mit gleicher Fertigkeit geübt. Sein Lob wird in der Bemerkung erschöpft, dafs alle Charakteristik der neueren Komödie auf ihn zurückgeht. Doch war kein Vorzug dieses Dichters allgemeiner anerkannt als die Bündigkeit und praktische Wahrheit seiner wenn nicht eleganten doch fafslichen Aussprüche: man hat sie gern citirt und in Masse gesammelt. Daher überwiegt die Menge der Sentenzen in unserer Fragmentsammlung, welche zusammengesetzt aus Versen und kleineren Trümmern mehr als tausend Numern beträgt; auch kompilirte man Blütenlesen aus Menanders Sprüchen und Lebensregeln, die weiterhin mit fremdartigen Elementen sich mischten, wie in Hunderten alphabetisch geordneter *Γνῶμαι μονόστιχοι*, zum Theil auch in der mehr alterthümlichen Vergleichung (p. 489.) mit
1016 Philistion. Ueberhaupt ist Menander dem Publikum ein beliebter Lehrer der Moral, ein Führer der Aufklärung im Widerspruch mit Aberglauben und religiösem Betrug geworden, aber auch die Ethik der Philosophen zog aus ihm einen Schatz von Belegen. Er hinterliefs hundert und etliche Komödien, eine Zahl die bei seiner Leichtigkeit im Dichten nicht auffallen kann; doch mögen dabei wol auch Doppeltitel oder zweite Bearbeitungen unterlaufen, da jetzt höchstens 90 Titel aufgefunden werden. Mehrere mit gemüthlichem Sinn ausgeführte Charakterstücke waren unter ihnen berühmt: namentlich *Ἀδελφοί, Γεωργός, Δεισιδαίμων, Δύσκολος, Ἑαυ-*

τὸν τιμωρούμενος, *Ἐπιτρέποντες*, *Εὐνοῦχος*, *Θαΐς*, *Θεοφορουμένη*, *Θρασυλέων*, *Κόλαξ*, *Μισογύνης*, *Μισούμενος* (beide als Meisterstücke gefeiert), *Πλόκιον*, *Ὑποβολιμαῖος*, *Φάσμα*, *Ψευδηρακλῆς*.

2. Philemon aus Soli (nach anderen aus Syrakus), Sohn des Damon, betrat schon Ol. 112. die Bühne. Er war beträchtlich älter als Menander, über den er manchen Sieg gewann, und mufs manch hartes Schicksal erfahren haben. Er starb Ol. 129, 3. hochbetagt im Alter von fast hundert Jahren, und sollten auch die schönen Erzählungen über die Art seines Todes ausgeschmückt sein, so lassen sie doch merken dafs er mitten im dichterischen Beruf bei voller geistiger Kraft hinüber schlummerte. Man zählte gegen 90 Titel; übrig sind Fragmente in mäfsiger Zahl aus 56 Dramen. Sein Talent wurde nicht gering angeschlagen, und offenbar war er ein gebildeter Mann von feinem Gefühl; auch hatte Plautus ihn in Nachbildungen benutzt; doch mochte man ihn mit Menander nicht vergleichen. Sein Stil neigt zur Trockenheit, und auch die wenigen Stellen, die vor den anderen geistreich und etwas belebter klingen, haben einen lehrhaften Ton; man versteht daher warum sein Vortrag weniger zur Aktion als für die Lesung (*λέξις ἀναγνωστική*) geeignet schien.

Auch sein Sohn, der jüngere Philemon verfafste viele Komödien, es heifst 54. Sie werden selten und in wenig anziehenden Resten erwähnt; doch ist glaublich dafs seine Verse mit denen des Vaters vermischt wurden.

Verunglückte Fragmentsammlung: *Menandri et Philemonis reliquiae c. nott. Io. Clerici*, *Amst.* 1709. 8. Hiegegen *Emendatt. in Men. et Phil. reliqu. ex ed. Clerici*, *auctore Phileleuthero Lipsiensi* (R. Bentleio), *c. praef. Burmanni*, *Trai.* 1710. *Cantabr.* 1713. nebst Streitschriften v. I. Gronov u. de Pauw. Hauptausgabe: *M. et Phil. reliquiae. Ed.* A. Meineke, *Berol.* 1823. Supplement in *Com.* IV. Berühmte Büsten und Standbilder des Menander: davon *Scharf* am Schlufs der *Transactions of the Royal Society of literature Ser.* II. *Vol.* IV. 1853. Mehrere Hermen waren von Distichen begleitet, die zu den besten in ihrer Art gehören, aufgenommen in *Anth. Pal. Append.* 185. 286. 377. und *Corp. Inscr. Graec.* 6083. sq. Ein Epigramm auf Menander behandelt Stephani im Dorpater *Ind. schol.* 1850. p. 13. ff. Ohne philologisches

Interesse *A. Ditaudy Études sur la Comédie de Ménandre*, *Par.* 1854. Auf dem kulturhistorischen Standpunkt *Guill. Guizot Ménandre. Étude — sur la comédie et la société Grecques*, *Par.* 1855. Dazu Horkel D. Lebensweisheit des Komikers Menander, Königsb. 1857. Ueber die Menander-Studien der Römischen Komiker: Grundr. d. R. Litt. Anm. 341. 345. 351.

1017 4. Diphilus aus Sinope, Zeitgenosse des Menander, soll hundert Dramen hinterlassen hahen; seine bisweilen ausführlichen und gut geschriebenen Fragmente sind aus 50 Titeln gezogen. Von drei Stücken wissen wir dafs Plautus sie nachgebildet hatte; beiläufig nutzte ihn Terenz. Seine Stoffe beschäftigten sich nicht blofs mit Charakteristik des Lebens, er wählte wol auch Mythen und Parodien; häufig sind ausgeführte Schilderungen von Speisen Gastmälern Kochkünstlern und anderer antiquarischer Gehalt, und selbst die Kraft und Eleganz des Vortrags, der bisweilen parodische Farbe hat, erinnert in den Ueberresten an einen Standpunkt, welcher der mittleren Komödie am nächsten war. Hiermit stimmt endlich die gröfsere Freiheit seiner Metra. Seine moralischen Aussprüche gefallen durch Feinheit und geistreiche Fassung. Sicher gehört er unter die geistreichsten Komiker der letzten Periode.

5. 6. Apollodorus von Gela (ὁ Γελῷος, zwischen Ol. 110. und 120.), Verfasser von 4, nach anderen von 7 Dramen, wird häufig mit dem jüngeren (um Ol. 120—130.), weit bedeutenderen Apollodorus aus Karystos verwechselt. Diesem werden 47 Komödien zugeschrieben, seine Fragmente sind aus 12 derselben angeführt; sonst kommen 10 Titel ohne schärfere Scheidung beider Dichter vor. Wenn nicht in zwei Stücken, war er im Phormio das Vorbild des Terenz; und urtheilt man nach dem Geist und Plan dieses Dramas, so verstand sich Apollodor trefflich auf die drastische Komik. Jetzt erkennt man noch seinen lebhaften Ton und die Güte der Schreibart, wenngleich er im Wortgebrauch von der Strenge des Atticismus abwich.

7. Philippides Sohn des Philokles, um Ol. 120. blühend und angesehen beim König Lysimachus, wufste die Feinheit eines Hofmannes mit edlem Freimuth zu verbinden. Die Fragmente von etwa 15 Stücken (aus der Gesamtzahl

44, sind zu spärlich, um sein dichterisches und stilistisches Talent hinreichend zu würdigen. Sie verrathen keinen gewöhnlichen Dichter; aber auch er war im Wortgebrauch nicht ängstlich.

8. Posidippus aus Kassandrea wird unter die besten Komiker dieser Zeit gerechnet; er trat zuerst Ol. 123. auf und wurde zuweilen von Römern benutzt. Man legt ihm 30 Dramen bei; die jetzigen Bruchstücke, worunter einige längere sich in der herkömmlichen Charakteristik der Köche nur zu breit bewegen, geben 17 Titel.

Von allen übrigen Dichtern der neueren Komödie besitzen wir aufser allem Verhältnifs wenige Fragmente; nicht blofs die Menge der Komiker stellte die vielen vom zweiten Rang in Schatten, sondern auch die Gleichförmigkeit des Stoffs scheint die Sammler bestimmt zu haben, dafs sie mit Proben vielleicht in einer weniger strengen Auswahl sich begnügten. Sicher sind die Stellen und Notizen zum geringsten Theil ausführlich genug, um einen Begriff von der Darstellung und dem Geist ihrer Urheber zu gewähren, noch 1018
seltner mögen sie durch heiteren Witz sich auszeichnen, desto häufiger behagt ihnen das eintönige Spiel, welches sie mit Artikeln des sinnlichen Genufses oder mit der aufs äufserste gespreizten Weisheit der Köche treiben. Erwähnt werden folgende:

9—27. Hipparchus (4 Titel); Lynkeus aus Samos, Bruder des Alterthumsforschers Duris und glücklicher Nebenbuhler des Menander, jetzt als Komiker blofs durch ein gröfseres Bruchstück aus dem Kreise der feinen Küche bekannt; Eudoxus aus Sicilien (2), der in Athen achtmal siegte; Archedikos, politischer Gegner des Demochares, aber die Reste zweier Dramen erinnern in Ton und materiellem Gehalt an die mittlere Komödie, wie noch Anaxippus in den Zeiten der Diadochen (5), Hegesippus (2), sonst unbekannt, Sosipater, Verfasser eines langen aber witzlosen Vortrags aus der wissenschaftlichen Kochkunst und Euphron (9), der weit geistreicher und nicht ungewandt erscheint; Baton (4) nach Ol. 120. der polemisch gegen die Sektenphilosophen sich wendet; Epinikos sein Zeitgenosse (2), ver-

muthlich am Hofe des Syrischen Königs Antiochus; Phoenikides ein Megarer (3), der in Athen gegen Ol. 130. spielte, von dem man kleine Proben eines guten Stils hat, wie von Damoxenus aus Athen (2), der in einem langen Bruchstück die Witzelei mit einem hochweisen Kochkünstler bis zur Ermüdung ausspinnt; Kriton (3); Demetrius (1) von dem alten Komiker (p. 525.) verschieden; Dioxippus (4); Stephanus des Antiphanes Sohn (1); Theognetus (2), endlich aus unbekannter Zeit, aber soweit uns der Charakter von zwei längeren, gut gehaltenen Fragmenten einen Schlufs gestattet, sind den neueren Komikern beizuzählen Straton und Athenikon. Unzweifelhaft ist aber Machon aus Sikyon oder Korinth, Zeitgenosse des Karystiers Apollodor, in dieselbe Gruppe zu setzen. Er schrieb in Alexandria Komödien (wovon 2 Titel genannt werden), und förderte durch seine Bühnenkenntnifs den damals noch jungen Grammatiker Aristophanes; doch ist er besser bekannt als Verfasser einer lustigen und feingeschriebenen Anekdotensammlung, der *Χρεῖαι* in iambischen Trimetern, aus denen Athenaeus eine beträchtliche Menge von Auszügen mittheilt.

Endlich kommen gelegentlich Namen und vereinzelte Fragmente von Komikern vor, deren Zeit zu bestimmen unmöglich ist: Klearch (3), öfter genannt Krobylos (3), Kallippus, Chariklides, Demophilus (angeblich von Plautus benutzt), Demonikos, Dexikrates, Diophan-
1019 tus, Euangelus, Laon, Menekrates, Nausikrates (2), Nikon, Nikolaos, Nikomachos (beide werden von den Homonymen schwer unterschieden, und von beiden hat man längere Fragmente, welche sich in den üblichen Gemeinplätzen frostig und ohne Reiz bewegen), Philostephanus, Poliochus, Sosikrates (2), Thugenides, Timostratus (4) und Xenon. Auch hatten viele Dilettanten mit der Komödie sich befafst, von ihnen ist aber aufser einer oberflächlichen Notiz nichts überliefert. Darunter wird eine Gruppe bemerkt, die noch unmittelbar der neueren Komödie sich anschliefst, die Tragiker der Pleias (p. 70. fg.) und einige Zeitgenossen.

V. Poesie des Alexandrinischen Zeitalters.

a. Charakteristik.

125. Der Ausdruck Alexandrinische Dichter oder Poesie der Alexandriner hat in der neueren Philologie durch das Herkommen eine Gültigkeit erlangt. Gleichwohl ist er in allen Beziehungen ein Mifsbrauch, und mehr auf richtiges Gefühl als auf sichere Forschung gegründet, sogar stützt er sich nicht einmal auf einen vollständigen Ueberblick der bedeutendsten Erscheinungen. Man beschränkt ihn aber stillschweigend auf Dichter in kleinen Gattungen mit mäfsigen Arbeiten, namentlich schlofs man die Gruppe der späten Epiker aus, die doch in hohem Grade den Alexandrinischen Geist athmen. Zwar steht die Thatsache, dafs mehrere dieser Dichter weder in Alexandria lebten noch mit den Tendenzen und Schulen der dortigen Gelehrten einen Zusammenhang hatten, dem Gebrauch einer solchen Formel nicht entgegen; denn wir wissen dafs der Genius der Zeiten nach Alexander dem Grofsen, als die dichterischen Geister nicht mehr durch eine kernhafte Nationalität zusammengehalten wurden oder denselben Traditionen folgten, einen ziemlich übereinstimmenden Einflufs auf die gebildetsten Männer ausübte. Diesen Genius erkennt man in der Verwandschaft der Standpunkte, der Bildung und künstlerischen Praxis, worin die damaligen Dichter eine Gemeinschaft finden, als kein anderes Band sie vereinte, so dafs sie gewissermafsen Mitglieder e i n e r geistigen Familie darstellen. Dagegen scheint dieser innerliche Mittelpunkt, den Alexandria symbolisirt, völlig zu schwinden, wenn man auf die starke Verschiedenheit der Gattungen und poetischen Stoffe hinblickt, welche nach Alexander dem Grofsen bearbeitet wurden. Hier sind die Formen gleichgültig oder abstrakt und wenig mehr als ein Rahmen, während das Objekt vorzugsweise prosaischer Natur ist, und da die Darsteller zur gelehrten Zunft gehören, so fehlen alle billigen Voraussetzungen des dichterischen Berufs. Wenn daher unter unseren Füfsen der Grund und Boden der Poesie weicht, so hält es schwer den Begriff einer Dichterschule darauf überzutragen und noch schwerer an Dichter im eigentlichen

Sinne zu denken. Eine solche Gesellschaft von dichtenden
1020 Gelehrten und von versifizirten Beiwerken, welche drei Jahrhunderte vor Chr. Geburt und fast ebenso viele der christlichen Aere füllt, konnte keinen geschlossenen Körper darstellen und fällt offenbar nicht unter den alleinigen Gesichtskreis der Alexandrinischen Gelehrsamkeit. Allerdings fassen wir kaum eine Dichtung, welche sowohl die Form als auch den Stoff gleichgültig nahm und als blofse Mittel einer gelehrten Arbeit verbraucht; aber hierin liegt eben ein charakteristischer Zug jener Zeit, dafs die Poesie weder aus dem Leben schöpft und (wie doch die neuere Komödie that) sich an die Gegenwart wendet, noch einen höheren Zweck kennt und darauf ihre Kraft bezieht. Man verfährt also nur dann sicher, wenn man dem Ausdruck Alexandriner keine wesentliche Bedeutung beilegt, sondern die gesamte Masse der zwischen Alexander und der späten Sophistik entstandenen Dichtung auf *einen* Platz stellt, in die Mitte zwischen dem antiken und dem Byzantinischen Zeitraum; nur mag man hier den Trieb zur Reproduktion als den bestimmenden erkennen und einzele Gruppen aus der Masse nach merklichen Stufen oder Differenzen aussondern.

Den Anfang macht eine Reihe zünftiger Gelehrten oder Theilnehmer der freien Bildung, welche wie es im Beginn einer neuen Richtung geschieht in zweifelhafter Mitte zwischen dem Hellenischen Alterthum und dem Werden des Hellenismus standen; sie waren vielleicht noch etwas mehr von der Vergangenheit berührt und trafen in keiner gemeinschaftlichen Technik zusammen. Ein Theil schlofs sich den überlieferten Redegattungen an, der Attischen *Tragödie* die Mitglieder der sogenannten *Pleias* (p. 69. ff.) und auch später mancher Dilettant, wenige der neueren *Komödie* (§. 124, 4.), am wenigsten weifs man wer von ihnen für die Hofbühnen sorgte. Mit Tüchtigkeit und Vorliebe bearbeitete die Mehrzahl (II. 1. p. 488. ff.) das ihr vor anderen zugängliche Gebiet der *Elegie*; sie gab die passenden Formen für alles gelehrte Beiwerk und für gelegentliche Dichtung, sie liefs aber auch bis zu dem Umfang des erzählenden oder lehrhaften Gedichts sich erweitern. Dagegen wurde das *Epos* des al-

terthümlichen Stils gemieden, welches einen umfassenden
Mythos oder kyklographisch eine Kette von Mythen auf dem
Boden der Götterwelt und der heroischen Sitte darstellt und
aus Charakteren eine Folge von Handlungen dramatisch ent-
wickeln soll; der Streit zwischen Apollonius Rhodius und seinem
Lehrer erinnert an diese grundsätzlichen Antipathien, und nur
wenige vereinzelte Dichter wagten sich ohne Ruhm (II. 1. p.
314.) auf das epische Feld. An dessen statt gaben neue
kleine Formen, die man aus den grofsen Gattungen ausschied,
zeitgemäfs einigen Ersatz: so das Schäferspiel, die kinaedo-
logische oder in Mimen verkleidete Poesie (§. 120, 8. 9.), wo-
durch man den zu massenhaften Haushalt des Dramas bequem
in kleine drastische Bilder zerlegte. Doch war und blieb der
Kern und Stolz aller Kunstpoesie das didaktische Gedicht.
Es entstand und fand seine Technik erst in den Jahrhunderten
der Alexandriner; denn alle Vorspiele der früheren Zeit gehören
theils der Spruchdichtung, die für ihren reflektirenden Vortrag 1021
ein gnomisches Element (II. 1. p. 404.) gebraucht, zumal wo
der Zweck (§. 104.) ein pragmatischer oder pädagogischer
war; alles andere bestand in den hexametrisch gefafsten Syste-
men einiger Philosophen, welche vor Entwickelung einer wis-
senschaftlichen Prosa nur der poetischen Form sich bedienen
konnten. Erst jetzt wurde das Lehrgedicht als ein Inbegriff
von Objekten der Fachgelehrsamkeit regelrecht behandelt, wor-
in populare Themen der Mathematik, der Naturwissenschaft
und der Mythologie vorherrschten: die Reize poetischer Kunst
sollten ihnen ein Interesse gewinnen, welches die damals
mittelmäfsige Prosa schwerlich gewährt hätte. Immer über-
wog das zünftige Wissen, und man weifs nicht ob jene Dar-
steller die Meisterschaft ihrer Jünger, der Römer erreichten,
welche das didaktische Gedicht mit praktischem Blick und
völliger Herrschaft über den Stoff sich aneigneten, besonders
aber in Gruppirung und geschickter Erzählung ausgezeichnet
waren. Dafs nun die Mehrzahl dieser ersten Reihe von
Dichtern ohne Gemeinschaft der Methode auf sehr entlegenen
Feldern nach Neigung sich bewegte, darauf deutet schon eine
Zusammenstellung der namhaftesten Zeitgenossen: unter Pto-
lemaeus Soter Philetas, Hermesianax, vielleicht auch

Phanokles, und Nicaenetus die Elegiker (II. 1. p. 490.), Simmias, Dosiadas; unter den Königen Philadelphus und Antigonus Timon, Sotades, Sopater, Sositheus, Philiskos, Theokrit, Alexander Aetolus, Antagoras, Arat und Lykophron. Ihre besten Repräsentanten in Geist und Stil sind Theokrit und Arat.

Aber immer dringender wurden Schranken und begrenzte Felder, sobald die Arbeit in den Fachwissenschaften wuchs; die Beschäftigung mit der Poesie mufste sich zum Beiwerk in Stunden der Mufse herabstimmen. Die Litteratur konnte seitdem nur ein Spiegel des stillen individuellen Lebens sein. Jedem Gelehrten war daher gestattet, nach Belieben in mannichfaltigen Formen und Gattungen seine Kunst darzulegen; man begriff aber als eine Nothwendigkeit, welche schon im Charakter einer Zeit ohne geschichtliche Bewegung, ohne Glauben und Phantasie lag, das Gebot von den grofsen Aufgaben des Dramas und heroischen Epos abzustehen, und begnügte sich mit sauberem Fleifs die kleinen Rahmen des Gemüthlebens, der popularen Gelehrsamkeit, der Genrebilder aus Antiquitäten und Mythen auszufüllen. Kallimachus sprach diesen wohlerwogenen Grundsatz zuerst aus und be-
1022 hauptete ihn, von seinen Schülern und Nachfolgern unterstützt, mit gleicher Strenge wie in scharfer Polemik (II. 1. p. 303.) so in der eigenen Ausübung. Wiewohl nun die Poesie sich in immer kleinere Formen zersplittern und manche verschollene Spielart wie die Choliambendichtung (II. 1. p. 469.) für die Fabel und zwanglose Miscellen aufgefrischt werden durfte, so erhielten doch die Elegie (ib. p. 488. ff.), das didaktische Gedicht als Organ der ernsten Berufswissenschaft und die versifizirte Mythographie oder die Erzählung von Alterthümern, Sitten und Volksagen das Uebergewicht. Man dichtete ferner nicht für ein urtheilfähiges Publikum, denn ein solches war auf mehrere Jahrhunderte nicht vorhanden, sondern für Gelehrte gleiches Ranges, welche grofs im Haushalt kleiner Mittel zu sein liebten, die daher den Grad der Belesenheit an seltnen Wörtern, Wortformen und Bedeutungen erkannten und den auf erlesene Notizen gewandten Fleifs zu schätzen wufsten. Auch hatte die

Mehrzahl nicht an den Klassikern und Mustern des reinen Geschmacks sich gebildet, noch weniger ein Gefühl von edler Einfalt erworben; die mühselige, mit studirten Worten verzierte Kunst eines Antimachus (§. 97, 4.) stand damals obenan. So begreift man, was anfangs als unnatürlich oder widersinnig erscheint, dafs viele die Poesie zum Versteck machten und ihr Gefühl hinter der Kunst und der künstlichen Phrase verbargen. Geist, Witz und künstlerischer Plan wurden zwar nicht verschmäht, doch nicht eben gefordert; ein sittliches Interesse zu wecken ist wol den meisten gleichgültig gewesen, desto mehr schien die Sorgfalt in der Fülle des Details, die Kunstarbeit im niederen Sinne, wesentlich zu sein. Ihr Vortrag ist daher selten anspruchlos und deutlich, sondern eher gespreizt als einfach. Dafs aber auch ein natürlicher und heiterer Ton ihnen nicht mifslang, sobald sie populare Stoffe wählten und die Gelehrsamkeit nicht zur Schau trugen, dies läfst sich aus ihrer Darstellung in Choliamben (§. 105, 1.) abnehmen. Zugleich vermifst man ein feines Gehör in Rhythmen und Versbau, wenn sie gleich in der metrischen Technik des Hexameters gewissen Regeln oder Liebhabereien (wie für *versus spondiaci*) folgten; weniger möchte man ihnen zum Vorwurf machen dafs dort, ehe die Grammatik durch Aristarch festgestellt wurde, nicht wenige Versehen (II. 1. p. 309.) in Lexikon und Formenlehre vorkamen, und diese Fehler oder Irrungen steigerten sich sogar durch Köpfe von mittelmäfsigem Talent und wirrem Geschmack wie Euphorion und Nikander, welche den Sprachschatz aller Zeiten mischten und aus Neigung zur verschnörkelten abtönenden Diktion keinen Abweg verschmähten. Dafs die Mehrzahl, wenn auch nicht immer ohne Bedürfnifs des Herzens, doch ohne Phantasie dichtete, zeigt die Seltenheit des bildlichen Ausdrucks und der Mangel an einer tiefen durchgebildeten Phraseologie. Der Ertrag so grofser Anstrengungen war also für die wahre Poesie gering, aber für die Verbreitung und Redaktion der Fachwissenschaft nicht gering; vor allen zehrten davon die Römischen Dichter um und seit Augustus, und indem sie mancherlei Wege zum korrekten und schwunghaften Stil betraten, fanden sie selbst in jener künstlichen Form eine

treffliche Schule. Hiernach läfst sich mit einiger Vorsicht urtheilen was in den meist ungünstigen Urtheilen über den Werth der Alexandrinischen Kunstpoesie (§. 81.) mit der Wahrheit besteht oder auf Willkür beruht. Mitglieder dieser
1023 eigentlichen Schule von Alexandrinern waren: unter König Ptolemaeus Euergetes Kallimachus als Schulhaupt, Eratosthenes, Machon und Rhianus seine Nachfolger, nebst besseren Epigrammatisten wie Theodoridas (II. 1. p. 677.) und Mnasalkas; unter König Antiochus Euphorion nebst kleinen höfischen Gelegenheitdichtern (I. p. 440.), gleichzeitig mehrere der jüngsten Komiker; in Zeiten des Königs Epiphanes Alcaeus der Messenier und Apollonius von Rhodus, bald darauf Nikander; unter dem zweiten Attalus Apollodor aus Athen, der Versificator gelehrter Handbücher; dann nach einigem Stillstand der Genosse Virgils Parthenius. Den Beschlufs macht der Choliambus oder die versifizirte Fabel und ihr Wortführer Babrius: die Poesie stellt sich hier bereits in verjüngten Mafsen dar, die zuletzt in das Epigramm als ihren kleinsten Bestand auslaufen.

Eine dritte Stufe nehmen die Didaktiker der Kaiserzeit ein. Sie bilden keinen Verein und nur zum Theil eine gemeinsam von technischen Prinzipien geleitete Schule; hauptsächlich standen sie unter den Einflüssen ihrer Zeit und Landschaft. Daher rührt die Ungleichheit dieser Dichter in Stil und Denkart, aber auch die starke Formlosigkeit und die bunte Mannichfaltigkeit ihrer Objekte. Die fleifsigsten Bearbeiter hatte wol das mythographische Epos (§. 99.) angelockt, wozu die Mystik und die theosophischen Neigungen jener Jahrhunderte gleich sehr als das Aegyptische Geblüt und die verführerische Manier des Nonnus beitrugen. Weit weniger übte man das Lehrgedicht, und blicken wir auf das geringe Talent der Lehrdichter oder auf ihre dürren abstrakten Stoffe, namentlich auf Unterweisungen in Fisch- und Vogelfang, in Geographie und Astrologie, so war die gute Zeit dieser poetischen Form vorüber. Der Arzt Marcellus von Side, die Oppiane, Nestor der Epiker (§. 99, 1. Anm.), Dionysius der Perieget mit anderen Homonymen, Manethon und ihre Geistesverwandten erhoben sich im glücklich-

sten Falle zur geschmackvollen Mittelmäfsigkeit, welche gute Studien der alten Alexandriner durchblicken läfst. Damals fesselte noch die Sophistik alle fähigen Köpfe, das Talent konnte nur in Prosa glänzen, die Poesie dagegen hatte schon aufgehört ein Bedürfnifs des Herzens oder der Bildung zu sein. Die spätesten Versuche der Dichter waren Schöpfungen im Dienste des Augenblicks, im Epigramm oder panegyrischen Lobgedicht (§. 87, 3. Anm.), und verkünden deutlich dafs die Poesie der Hellenischen Form ihre letzte Kraft erschöpft hatte.

1. Charakteristiken der im eigentlichen Sinne genannten 1024
Alexandriner: nach dem geringschätzigen Urtheil von Heyne summarisch Fr. Schlegel Gesch. der Poesie p. 147. ausführlieh Hertzberg *de imitatione poetarum Alex.* in s. *Quaest. Propert.* p. 186. sqq. Von ihrer metrischen Technik, die den Hexameter genaueren Observationen unterwarf als man sonst annahm, und schon vielfach dem Nonnus vorgearbeitet hat, Volkmann *Commentatt. epic.* I. Unter anderem bewog sie die Neigung zum Pomp der Rhythmen oft und hinter einander versus σπονδειάζοντας zuzulassen, worin Catull und mancher τῶν νεωτέρων (spöttisch *Cic. ad Att.* VII, 2.) versuchsweise nachfolgten: Meineke *Anal.* p. 62. Von ihren mythischen Stoffen Merkel *Prolusio ad Ibin* p. 346. sq. in der Ausg. von *Ovid. Tristia.* Die wichtige Bemerkung dafs das *carmen didascalicum legitimum* erst in Alexandrinische Zeiten falle, machte Wolf *Proleg. in Hom.* p. 128. Nicht ohne Werth ist für uns das Urtheil der Augustischen Dichter über ihre gelehrten Vorgänger und ihre Methode bei deren Benutzung zu kennen, Grundr. d. Röm. Litt. §. 48. Anm. 191. Einiges Schneidewin in Zeitschr. f. Alterth. 1843. Num. 114. Sammlungen: Die Fragmente d. epischen Poesie d. Gr. v. Alexander d. Gr. bis z. 5. Jahrh. n. Chr. gesammelt v. H. Düntzer, Köln 1842. *Poetae bucolici et didactici. Theocr. Bion Moschus. Recogn. C. F. Ameis. Nicander Oppianus Marcellus Sid. Poeta de herbis. Rec. F. S. Lehrs* etc. Paris. Didot. P. I. II. 1846. 1851. Wichtig durch Monographien und Exkurse A. Meineke *Analecta Alexandrina, Berol.* 1843. In diesem Zusammenhang läfst sich etwas klarer verstehen warum Welckers Ehrenrettung der Alexandriner-Poesie (oben p. 68.), wofern letztere ganz abstrakt als ein gleichartiges Continuum gedacht wird, nicht zum Ziele führt. Auch unbewufst schweben uns bei allen Urtheilen und Ansichten nur einzele hervorstechende Figuren wie Kallimachus vor; diese gestatten aber deshalb kein unbefangenes Urtheil, weil wir die Stellung, welche die poetischen Arbeiten in der Litte-

ratur eines vielseitigen Mannes einnahmen, selten oder gar nicht mehr ermitteln. Beim Eratosthenes mag ihr Verhältnifs zur Prosa des grofsen Mathematikers nicht zweifelhaft sein, denn die Dichtungen sind an Zahl gering und behaupten im Ganzen einen nur untergeordneten Rang; wer sagt dagegen ob Kallimachus mehr Dichter als Prosaiker sein wollte? denn nicht zu gedenken dafs seine poetischen Bruchstücke weit häufiger citirt werden, bemerkt man doch dafs er als Wortführer des neuen dichterischen Prinzips sprach und in Alexandria galt. Uebrigens hat ohne Zweifel die Poesie der besseren Alexandriner, mag man immerhin über ihren Werth anders urtheilen, wirklich ihren Zweck erreicht und den Erfolg einer didaktischen Darstellung errungen. Sie verbreitete die fafslichsten und vollständigsten Belehrungen über Elemente der Fachwissenschaften, sie förderte durch reiche Kenntnifs von Mythen und Alterthümern die gelehrten Vorstudien zu den klassischen Dichtern; denn tiefer eindringende spezielle Schriften wurden von nur wenigen gelesen. Vielleicht ist es auch nicht zu viel gesagt was Hertzberg meint, dafs sie eine allgemeine Bekanntschaft mit den Mythenkreisen anregten und seitdem der fast vertrauliche Verkehr mit dieser schönen Traumwelt allmälich ein Theil des Lebens wurde. Sie müssen früh begonnen haben, wofern Menekrates der Ephesier, Verfasser eines Gedichts vom Landbau *Ἔργα* (Etym. M. v. *Ἠθμός*, vgl. Jahn im Philolol. I. p. 649.), welches Varro und Plinius anführen, Lehrer des Aratus war. Dahin gehört auch der Th. II. I. p. 275. berührte Verfasser einer *Βουγονία*. Auch scheint es dafs die ältesten unter ihnen (wie Philiskos) manches künstliche Metrum versuchten, das schwierigste von allen, das Galliambische, wagte kaum ein früherer, worauf auch die Bemerkung des Hephaestion leitet p. 68. *διὰ τὸ πολλὰ τοὺς νεωτέρους εἰς τὴν μητέρα τῶν θεῶν γράψαι τούτῳ τῷ μέτρῳ*, und *Hymni Matris deum* erforderten nach Servius *in Virg. Ge.* II, 394. stets Griechische Form; jetzt kann uns Catulls c. 63. als Uebertragung aus einem Alexandriner gelten. Eine gleichartige Phraseologie fehlt ihnen; aber der Gebrauch den Kallimachus von Wörtern und Formeln machte, hat noch die meiste Geltung bei den Späteren erlangt. Auf den historischen Werth, den der Sprachgebrauch jener Dichter noch in seinen Irrthümern für die Kenntnifs der Grammatik und des Sprachschatzes in Alexandria besitzt, lenkte zuerst Buttmann die Aufmerksamkeit; ihre theoretischen Ansichten spiegeln sich darin, aber auch die von ihnen befolgten Lesarten. Manches scheint hierin fast auf der äufsersten Grenze zu stehen: nicht nur die Fehler welche Nikander selbst in Quantitäten systematisch begeht, auch abnorme Freiheiten, deren Möglichkeit wir jetzt kaum

begreifen, wie den Singulargebrauch der Pluralform $\overline{\alpha\tau o}$, *φλεγεθοίατο* Euphorion, *παρείατο δακρυχέουσα* Kallimachus, *ἀπεχεύατο* Nikander (vgl. Lobeck zu Buttm. Ausf. Gr. II. p. 8.), welches alles Hermann Wiener Jahrb. CIV. p. 232. für unzuverläſsig hielt. Männern der Empirie durfte man wol dergleichen nachsehen. 1025

b. Dichter der ersten Gruppe.

Solche waren (um Ol. 125.): Philetas, Hermesianax und Phanokles (II. 1. 494. ff.), Timon (p. 481.), Sotades (p. 482.), Sopater (p. 479.), Sositheus (p. 70.) nebst anderen Tragikern der Pleias, Theokrit (p. 490. ff.), Antagoras (II. 1. p. 314.); auſserdem Alexander Aetolus, Simmias, Dosiadas, Lykophron, Aratus.

2. Alexander genannt Aetolus aus Pleuron, war thätig in Alexandria, ein Zeitgenosse der ältesten Dichter dieses Abschnittes und gleich ihnen mit den mannichfachsten Objekten beschäftigt, namentlich auf Anlaſs der Könige Antigonus und Philadelphus. Er wurde mit einer Redaktion der alten tragischen Litteratur beauftragt, und versuchte sich gelegentlich auf vielen kleinen Feldern der Poesie, doch ohne mit Grammatik (Th. I. p. 474.) sich zu befassen. Seine Tragödien (p. 71.) sind ebenso verschollen als seine kinaedologische Dichtung (p. 482.); sonst treten hervor Epigramme, Elegien (II. 1. p. 490.), kleine Epen für Darstellung gelehrter Mythen und litterarische Denkwürdigkeiten unter verschiedenen Titeln, vermuthlich ein astronomisches Lehrgedicht *Φαινόμενα*, und Miscellen in mancherlei Metris. Seine Diktion ist elegant und gewählt, aber nicht frei von Zwang und Künstelei mit glossematischer Färbung. Die geringe Zahl der Fragmente verstattet kein genaues Urtheil über seine Technik.

2. *Alexandri Aetoli fragm. coll. A. Capellmann*, Bonn 1830. Kritische Redaktion Meineke *Anal. Alex. n.* 3. Einen Ruf besaſs er nicht, man müſste denn *poeta egregius* bei Macrob. V, 22. so deuten; Suidas kennt ihn nur als Mitglied der Pleias. Merkwürdig ist er auch als der einzige Dichter, den Aetolien hervorbrachte. Mit ihm sind weder Alexander der Komiker zu verwechseln, wofern wir die mit bloſser Nennung des Alexander vorkommenden kleinen Bruchstücke *Comic.* IV. p. 553—55. wirklich einem Komiker zuschreiben, noch der gebildete Rhetor

Alexander aus **Ephesus** mit dem Beinamen *Λύχνος*, um Ciceros Zeit, Historiker und Verfasser von zwei hexametrischen Lehrgedichten, einem astronomischen und einem geographischen in drei Abschnitten; er suchte die Trockenheit seines Stoffs durch einen eleganten Vortrag zu überwinden. Dieser kann
1026 als Bindeglied zwischen Eratosthenes und Dionysius dem Periegeten gelten. Von ihm Meineke *Anal. Alex. Epimetr.* IX.

3. **Simmias** aus Rhodus, Grammatiker unter dem ersten Ptolemaeer, gab Sammlungen über Glossen und vier Bücher Gedichte heraus, die durch gesuchte Wortformen, gelegentlich auch durch ein kleinliches Spiel mit Versmafsen und Gedichtformen (*carmina figurata*) auffallen. Seine Kenntnifs seltner Mythen scheint er im *Ἀπόλλων*, mit Alexander wetteifernd, dargelegt zu haben. Hiezu kommen in der Anthologie fünf einfach geschriebene Epigramme, die man theilweise bezweifeln darf. Aehnlich hatte sein Landsmann **Dosiadas** im Zuschnitt seiner zwei noch erhaltenen *Βωμοὶ* gekünstelt, und diese Gedichte forderten wegen ihrer räthselhaften Einrichtung sogar den Fleifs manches Kommentators heraus.

3. Die Notizen von Simmias bei Clinton III. 487. Jacobs *Anth.* XIII. p. 952. Meineke *Delectus Anthol.* p. 100. sq. Schneidewin *in Simonid.* p. 88. Dafs er vor Philiskos schrieb sagt Hephaest. p. 54. der nebst Athenaeus für ihn die erheblichsten Notizen gibt; dafs er einen Ruf besafs, läfst die Erwähnung bei Strabo glauben. Seine *παίγνια*, nemlich *πτέρυγες*, *ᾠόν*, *πέλεκυς*, nebst den *βωμοὶ* des Dosiadas, verherrlicht durch den Kommentar von Salmasius, stehen in *Anth. Pal.* XV, 22—26. Luc. *Lexiph. extr.* *καθάπερ ὁ Δωσιάδα βωμὸς ἂν εἴη καὶ ἡ τοῦ Λυκόφρονος Ἀλεξάνδρα, καὶ εἴ τις ἔτι τούτων τὴν φωνὴν κακοδαιμονέστερος.* Ob er wirklich ein Kapitel aus dem heiligen Kalender (*Σ. ἐν Μησίν* ap. Steph. v. *Ἀμύκλαι*), wie Bergk meint, behandelt habe läfst sich kaum sagen. *Scholia in A. Aram* von Manuel Holobolus, in Valck. *Diatr.* c. 12. Der Verfasser der *Κρητικὰ* bei Athenaeus kann ein anderer sein.

4. **Lykophron** aus Chalkis, des Lykos Sohn, einer der frühesten Gelehrten in Alexandria, wo König Philadelphus ihm auftrug die komische Litteratur zu ordnen, wurde der erste Kommentator derselben und erwarb sich als Dichter von Tragōdien und Satyrspielen (p. 71.) einen Ruf in der Pleias. Aufser wenigen Bruchstücken dieser Arbeiten ist ein vollständiges Gedicht unter seinem Namen überliefert, *Ἀλε-*

ξάνδρα in 1474 regelrecht gebauten Trimetern, welchem Lykophron den Beinamen ὁ σκοτεινὸς verdankt. Nach der Weise der älteren Alexandriner hüllt er eine Fülle mythologischer Gelehrsamkeit in die monoton fortlaufende Form einer Weissagung, welche Kasandra pathetisch mit räthselhaften Worten vorträgt; diese so verkleideten Mythen bedeuten aber die letzten Schicksale Trojas, der Trojanischen und Achäischen Helden, auch fällt mancher Seitenblick auf die Abenteuer anderer Heroen und künftiger Völker. Einen wahrhaft Alexan- 1027
drinisch gedachten Schlufs erhält dieser dicht verschlungene Kranz aenigmatischer Weisheit durch Hinweisung auf Alexander den Grofsen, der Asien und Europa zur Weltmonarchie verketten soll. Auf ein solches Kunststück, welches zu gleicher Zeit ein Versteck für Belesenheit und ein grammatisches Monstrum ist, hat Lykophron einen Ueberflufs von Nomenklatur in seltnen mythischen und geographischen Namen aufgewandt, auch glossematische Wörter (aus Aeschylus und anderen Dichtern) nebst pomphaften Compositis hinzu gethan; aber trotz dieses Aufwandes an Studien zieht die Mythenkenntnifs hieraus kaum einen leidlichen Gewinn. Das Werk ist ebenso mühselig als geistlos und ungeniefsbar, der Vortrag bleibt ungeachtet aller Variationen trocken. Dennoch steht jener Mifsbrauch des gelehrten Haushaltes nicht allein; sondern erwägt man den gleichen oder grelleren Mifsgriff, welchen noch spätere wie Kallimachus in der Ibis und Euphorion in mythographischer Poesie sich verstatten, so darf man darin wenig mehr als ein Schaustück der philologischen Bildung sehen, die den engeren Kreisen der Schule vorgelegt wurde. Indessen hat man frühzeitig ein Bedenken erhoben und diesen Zweifel seitdem öfter aufgenommen, ob das Gedicht dem alten Genossen der ersten Alexandriner und nicht vielmehr einem homonymen Kunstjünger aus den letzten Zeiten der Ptolemaeer beizulegen sei. Denn den Glauben an einen älteren Verfasser stören erstlich 56 Verse, welche ziemlich unerwartet die Ansiedelungen des Aeneas in Italien und die Zukunft Roms einflechten, dann fünf spätere Verse, welche zum Abschlufs aller Weissagung dienen; aber die Weltherrschaft der Römer konnte noch ein Jahrhundert nach Kö-

nig Philadelphus nicht ausgesprochen werden. Doch da kein weiteres Bedenken vorliegt und gedachter Ueberschufs an Versen ohne Nachtheil entfernt werden kann, da ferner ein prophetisches Gedicht häufig genug in alter Litteratur zu Nachträgen und Einschiebseln ermuntert hat: so darf man eine Nachdichtung oder Interpolation von jüngerer Hand, die breiter und rhetorischer als der alte Dichter liebt ins Detail ging, mit Sicherheit annehmen. Frühzeitig fand dieses Gedicht gelehrte Kommentatoren, und aus solchen stammt der glänzende Wust der von den Brüdern Tzetzes aufgesammelten Scholien; zugleich suchte man sein Verständnifs durch Paraphrasen zu fördern; die Byzantiner lasen es mit Vorliebe und schrieben es unermüdlich ab, was die Menge der seit dem 13. Jahrhundert zahlreichen, mehr interpolirten als verdorbenen Handschriften bezeugt. An ihrer Spitze stehen aus S. X. ein *Vaticanus* und ein ehemaliger *Coislinianus*. Die früheren Ausgaben beruhten sämtlich auf mittelmäfsigen Hülfsmitteln, dafür war aber ein exegetisches Material emsig gehäuft worden.

4. **Litterarische Notiz bei Suidas.** Die Revision der komischen Litteratur (Th. I. p. 447.) bezeichnet der Grammatiker bei Cramer mit den Worten, *Ἰστέον ὅτι Ἀλέξανδρος ὁ Αἰτωλὸς καὶ Λυκόφρων ὁ Χαλκιδεὺς ὑπὸ Πτολεμαίου τοῦ Φιλαδέλφου προτραπέντες τὰς σκηνικὰς διώρθωσαν βίβλους, Λυκόφρων μὲν τὰς τῆς*
1028 *κωμῳδίας κτλ.* Seine exegetischen Bücher *περὶ κωμῳδίας* werden bis zum XI. citirt, Meineke *Com.* I. p. 10. Vier Trimeter *ἐκ Πελοπιδῶν* Stob. *S.* 119, 13. geben keinen ungünstigen Begriff von seinem ernsten Stil. *Ἀλεξάνδρα* (der Titel *Κασσάνδρα* war Irrthum einiger Neueren): *εἰσὶ καὶ παρὰ Λυκόφρονι ἐν τῇ Ἀλεξάνδρᾳ ... καὶ παρὰ ἄλλοις πολλοῖς ἱστορίαι ξέναι καὶ ἄτριπτοι* Artemid. IV, 63. f. *Εὐφορίων γὰρ ὁ ποιητὴς καὶ τὰ Καλλιμάχου Αἴτια καὶ ἡ Λυκόφρονος Ἀλεξάνδρα καὶ τὰ τούτοις παραπλήσια γυμνάσιον εἰς ἐξήγησιν γραμματικῶν ἔκκειται παισίν* Clemens Alex. *Strom.* V. p. 676. ***Latebrasque Lycophronis atri*** Statius *Silv.* V, 3, 157. Den Mifsbrauch in *σκληραῖς τε καὶ τροπικαῖς λέξεσι* rügt Alex. Aphrod. *in Aristot. Top.* VI. p. 209. Ueber Authentie des Gedichts hat wol zuerst aus historischen Gründen ein Bedenken geäufsert der Staatsmann J. Fox: s. Nieb. Rhein. Mus. III. 465. ff. Unabhängig von diesem, zum Theil angeregt durch die alte Notiz bei Tzetzes (*in* 1226. *φασὶ γὰρ Λυκόφρονος ἑτέρου εἶναι τὸ ποίημα*), hauptsächlich aber durch die Wahr-

nehmungen geleitet, dafs die Weltherrschaft der Römer unmöglich in den Zeiten Königs Philadelphus geahnt, und am wenigsten in seiner Umgebung gepriesen werden konnte, dafs auch die Deutung von v. 1446. ff. auf ein Bündnifs zwischen Rom und dem Aegyptischen König unhaltbar sei, kombinirte Niebuhr (Rhein. Mus. I. 102. ff. Kl. histor. u. philol. Schr. I. 438. ff.), dafs die Alexandra nicht vor Ol. 147. oder den Zeiten des Flaminінus entstehen konnte. Gegen die Aechtheit erklärt sich auch Royston in *Classical Journ. Vol.* 13. 14. Dagegen sucht Welcker d. Griech. Trag. p. 1259—63. die beiden störenden Digressionen v. 1226—82. 1446—50. als Interpolation zu beseitigen, mit dem triftigen Grunde: „wenn irgendwo Interpolation nicht unerwartet ist, so mufs es in einer langen Orakelpoesie sein; und wenn irgend ein Gegenstand zur Fortführung derselben auffordern konnte, so war es die Morgenröthe der Weltherrschaft.“ Von der zweiten Stelle, die den Schlufs der ganzen Weissagung macht, liefs dies sich am ehesten annehmen; aber auch die erste stört den Zusammenhang merklich, vergl. L. Schmidt in Rhein. Mus. N. F. VI. p. 136. fg. Uebrigens ist es eine Täuschung wenn C. F. Hermann ib. p. 610. glaubt dafs Aristophanes von Byzanz unser Gedicht gekannt und in gelehrten Erörterungen berücksichtigt habe. Sonst findet sich kein Moment, das auf eine scharfe chronologische Festsetzung führen könnte; denn hiegegen hat der burlesk-tragische Vortrag der Schrift, die wie Niebuhr sagt unverständlich gleich einer Hexenformel lautet, sich abgesperrt, und was sie ausspricht oder verschweigt, läfst nirgend ahnen dafs sie eher unter der Alexandrinischen als der Römischen Hoheit verfafst sei.

Handschriften: s. Bachmann *praef.* Kommentatoren: *Θέων ἐν ὑπομνήματι Λυκόφρονος* bei Stephanus namentlich vv. *Αἴνεια* und *Κύτινα*, *Δεκτίων* aber ist verdächtig in Etym. M. v. *Ἤπιος*, welcher Artikel aus einem reicheren Kommentare stammt, *Ὧρος* oder Auszüge aus dessen *ὑπόμνημα* ib. vv. *Βάτεια* und *Ἐλλενία.* Kommentar der Brüder Tzetzes, von beiden gemeinschaftlich verfafst, von Isaak zuerst herausgegeben, worauf Johannes ihn revidirte und vermehrte; in der alten Ueberschrift heifst es *Σχό-* 1029
λια Ἰσαακίου τοῦ Τζέτζου. Hauptausgabe: *Ἰσ. καὶ Ἰωάννου τοῦ Τζέτζου σχόλια εἰς Λυκόφρονα.* ***Emend. illustr. C. G. Müller, Lips.*** 1811. III. Die Probe besserer Scholien im Progr. v. Bachmann, Rost. 1848. zeigt dafs der Hauptcodex im Vatikan mit seinem bündigen und gelehrten Kommentar der Quell war, den Tzetzes ausgeschöpft und verwässert hat. ***Ed. princ. Aldi*** (***cum Pindaro***) 1513. 8. ***Cum Scholiis Tzetzis Basil.*** 1546. f. ***Graece Par.*** 1547. 4. mit dem erstem krit. Apparat von Auratus. ***Rec. et ill. Io. Meursius, LB.*** 1597. 1599. ***C. Schol. et annott. ap. P. Stephanum*** 1601.

4. *C. Schol. emendatt. et annott. cura Io. Potteri, Ox.* 1697. 1702. f. Handausg. v. H. G. Reichard, L. 1788. hiezu Supplement mit den Kommentaren *ed. Müller* Vol. III. *C. Schol. et varr. lectt. Leop. Sebastiani, Rom.* 1803. 4. Kritische Hauptausg.: *Recensuit* L. Bachmann, *L.* 1830. Recension von Hermann, *Opusc.* V. *num.* 10. Meisterstück einer Lat. Uebersetzung von Jos. Scaliger, Par. 1584. in s. *Poemata* und bei den meisten Ausgaben. Englisch v. Royston.

5. Aratus aus einem edlen Geschlecht in Soli, Schüler oder Freund der Philosophen Zenon, Timon und anderer, lebte lange Zeit am Hofe des Königs Antigonus Gonatas von Macedonien (um 270.), und wurde von diesem Gönner der Wissenschaften, der ihn hoch schätzte, zur Abfassung seines berühmtesten Gedichtes veranlafst. Er schrieb Gedichte der verschiedensten Art, namentlich didaktische, Hymnen und Epigramme, überdies prosaische Bücher, darunter Episteln, gab eine Revision der Odyssee, und mufs mannichfache Studien, namentlich in Medizin und Astronomie betrieben haben. Sein Ruhm gründet sich auf ein zweitheiliges Lehrgedicht, *Φαινόμενα καὶ Διοσημεῖα*, 1154 Hexameter: im ersten Abschnitt beschreibt er den Sternenhimmel (vorn Katasterismen, von v. 451. an Planeten, Kreise des Himmels, Auf- und Niedergang der Gestirne), im anderen die Wetterzeichen. Dort folgt er vorzüglich dem damals namhaftesten Astronomen Eudoxus, hier dem Theophrast, und wenngleich nicht ohne Versehen hat er diese dem praktischen Leben der Alten zugänglichsten Beobachtungen in dem Umfang eines mäfsigen Gedichts brauchbar für ein grofses Publikum zusammengefafst. Der Vortrag ist erhaben und einfach, wiewohl ohne begeisterten Schwung und selten mit Erzählungen aus dem Mythos verziert; der Stil bündig und gediegen, mehr entwickelt in Abschnitten des Wetterkalenders, überhaupt aber gemessen und durch den Ton edler Einfalt, der in jenen Zeiten selten war, ausgezeichnet; der Vers korrekt und in leichter Gliederung, aber auch durch verschränkte Satzglieder symmetrisch; die Sprache künstlich und eigenthümlich in der Grammatik, besonders in der Syntax, aber nicht frei von Härten. Wenige Lehrdichter waren im gebildeten Alterthum so allgemein bekannt als Arat: man bewundert dafs er als Klassiker ebenso

sehr in der Schule galt, selbst bei Männern der strengen 1030
Wissenschaft (unter ihnen Attalus und Hipparchus), wie bei Lesern jedes Zeitraums bis auf späte Byzantiner herab. Seinen Ruhm erhielt besonders der Glanz einzeler würdiger, von aller Welt gepriesener Sprüche, an ihrer Spitze das Vorwort. Mit ihm beschäftigten sich kundige Erklärer, theils Grammatiker, aus deren Arbeiten eine ehemals dem Theon beigelegte, für das Verständnifs des Dichters nützliche Scholiensammlung gebildet ist, theils Mathematiker, denen man eine Anzahl werthvoller Erläuterungen verdankt. Gleiches Interesse widmeten ihm die Römer als Uebersetzer, und die noch vorhandenen Studien des Cicero, Caesar Germanicus und Festus Avienus bezeugen, wie sehr Rom bemüht war den Griechischen Dichter in fafslicher und eleganter Form sich anzueignen und zu popularisiren; mit der Einfalt des Originals haben sie weniger sich befreundet. Der Fleifs sovieler Leser und Exegeten blieb vorzugsweise dem Sternenkalender zugewandt. Aus dieser Betriebsamkeit, aber auch aus den Versuchen der schwierigen Diktion nachzuhelfen erklärt man die vielen Aenderungen und Interpolationen, welche der Text erfuhr, sogar den Zuwachs ganzer Verse. Doch hat die neueste Kritik durch sorgsame Benutzung der zahlreichen Handschriften, unter denen einige im Vatikan, in Paris und ein Palatinus hervorstechen, die reinen und ursprünglichen Lesarten zum grofsen Theil hergestellt.

5. Zur Biographie liefern drei *Vitae* ein Material, das mit Zuziehung eines genauen Artikels bei Suidas sich vervollständigen läfst; die Sorgfalt und Kritik welche dort dem Detail sich zuwendet, zeugt von der Neigung die man für den Dichter hegte, selbst von einer nicht gewöhnlichen Aufmerksamkeit für seine Person. Hiezu die freundschaftlichen Anspielungen des Theokrit und die Anerkennung des Kallimachus, *Vita ed. Buhl.* II. p. 432. *μέμνηται γοῦν αὐτοῦ καὶ Καλλίμαχος ὡς πρεσβυτέρου οὐ μόνον ἐν τοῖς Ἐπιγράμμασιν* (c. 29.), *ἀλλὰ καὶ ἐν τοῖς πρὸς Πραξιφάνην, πάνυ ἐπαινῶν αὐτὸν ὡς πολυμαθῆ καὶ ἄριστον ποιητήν.* Charakteristik: Manso Nachtr. zu Sulzer VI. Uebersicht des Stoffs: Ideler Sternnamen p. XIV. ff. Die so merkwürdige poetische Grammatik des Arat wartet noch immer auf eine Monographie, deren sie werth ist. Ueber Eintheilung und Ueberschriften des Gedichts Grauert in Nieb. Rhein. Mus. I.

336—48. Mit gutem Grunde verwirft er zwar den Titel *Διοσημεῖα*, schon wegen des Sprachgebrauchs und weil die Römischen Uebersetzer *Prognostica* setzen, auch hat er mit einigem Schein die Lehre von den Wetterzeichen als drittes Buch (die alte *Vita Matr.*, ἔστι δὲ τριχῶς Φαινομένων αὐτοῦ πραγματεία, κα-
1031 ταστέρωσις καὶ συνανατελλόντων καὶ συνδυνόντων καὶ προγνώσεις διὰ σημείων) betrachtet, aber irrig nahm er an dafs ursprünglich der Umfang der Aratea gröfser und der dreimal erwähnte Κανὼν darin ein mittleres Glied war. Hiegegen zeigt Böckh *prooem. Berol. aest.* 1828. dafs jener Κανὼν oder Κανόνος κατατομὴ für sich bestand (v. 460. läfst vermuthen dafs er nach den Phaenomena geschrieben war); er begriff das mathematisch-musikalische System der Himmelskörper, welches Eratosthenes im Ἑρμῆς mit den Katasterismen verband. Verfälschungen: die älteste *Vita ed. Buhl.* p. 435. Ἐλύμηναν δὲ πολλοὶ τοῦτο τὸ ποίημα, ζωγράφοι καὶ ἀστρονόμοι καὶ γραμματικοὶ καὶ γεωμέτραι, ἕκαστος αὐτῶν πρὸς τὸ βούλημα τὸ ἴδιον γραφὰς καὶ ἐξηγήσεις ἰδίας ποιούμενοι. Für unächt hielt man übrigens Θυτικά, Περὶ ὀρνέων und, wiewohl nicht allgemein, die Briefe. Ein sonderbarer Titel verlorener Gedichte war τὰ κατὰ λεπτόν, Meineke *Vind. Strab.* p. 180. Einen anderen Titel ἐπικήδεια bringt aus Konjektur in den Suidas Hecker *Comment. de Anthol. P.* I. p. 54. Kommentatoren: mathematische in der Sammlung von P. Victorius (*Hipparchus, Achilles Statius, Arati Vita*), *Flor.* 1567. f. und in *Petavii Uranologion, Par.* 1640. f. dazu das Büchlein Λεοντίου περὶ κατασκευῆς Ἀρατείας σφαίρας. Hipparchus wies sorgfältig die Fehler der Sphaera nach, welche von Arat gebraucht war. Scholien, an Iulian gerichtet, in Vortrag und Umfang nach den MSS. abweichend, sind offenbar nur aus wenigen alten Kommentatoren (unter denen Zenodotus, Apollinarius, Diodor, Plutarch, Sporus) geschöpft, mit den Katasterismen des sogenannten Eratosthenes übereinstimmend: zwei Recensionen bei Buhle, redigirt von Bekker. Dafs durch die Pariser MSS. noch manches für Besserung dieser Scholien gewonnen werde zeigt Dübner in *Revue de Philologie* II. 133. ff. Römer: Urtheil von Quintil. X, 1, 55. Schaubach *de Arati intpp. Romanis*, Meining. 1817. 4. Fortsetzung in 2 *Specimina ib.* 1818—21. Ueber *Germanici Caesaris Aratea*, die den edlen Stil des Originals nicht erreichen, s. Grundr. d. Röm. Litt. Anm. 404.

Ausgaben: *Arati interpretes Latini, Aratus Graece, Theonis commentaria, ap. Ald.* 1499. f. (mit anderen astronomischen Schr.) *Aratus c. intpp. ap. G. Morelium, Par.* 1559. 4. In *H. Stephani Poetae princ. hero. carm.* 1566. *Hug. Grotii Syntagma Arateorum, LB.* 1600. 4. *Aratus, Theo, Eratosth. Catast. et al.* (*cur.* Io. Fell), *Ox.* 1672. 8. *Aratus c. Schol. et comm. rec. I. Th. Buhle, L.* 1793. 1801. II. *Arat. c. intpp. cur. notasque adi. F. C. Matthiae,*

Frcf. 1817. A. übers. u. erkl. v. J. H. Vofs, Heidelb. 1824. *A. c. annot. crit. ed.* Ph. Buttmann, *Berol.* 1826. *A. c. Scholiis. Recogn.* I. Bekker, *ib.* 1828. Im Didotschen Druck *d. P. buc. et didact. P.* II.

Zusatz. Unter den Verfassern astronomischer Gedichte sind die bekanntesten: Kleostratos von Tenedos, ὁ ἀστρολόγος bei Scylax, Plinius u. a., Ἀστρολογία Ath. VII. p. 278. B. zwei Hexameter *Schol. Rhesi* v. 515. cf. Vater *in Rhes.* p. 199. Meineke *Exerc. in Ath.* I. p. 13. Hegesianax (neben Hermippus) als minder glücklicher Dichter von Φαινόμενα, woraus drei schöne Hexameter bei Plutarch, im Epigramm des Königs Ptolemaeus genannt, vermuthlich derselbe H. aus Troas, der an Antiochus des Grofsen Hof erscheint: Meineke *Anal. Alex.* p. 243. *Exerc. in Ath.* I. p. 17. Vor anderen aber Eratosthenes im hexametrischen Ἑρμῆς, der ausgehend von den Anfängen menschlicher Kunst und Wissenschaft die mathematischen Lehren vor- 1032
trug und sie mit der ausführlichen, mythisch verschönerten Erzählung von den Sternbildern verband, dann die Blüte der Katasterismen in einem vortrefflich stilisirten, der Kritik unantastbaren (ἀμώμητον) elegischen Gedicht Ἠριγόνη (II. 1. p. 491.) niederlegte. Von anderen Gedichten des Eratosthenes, Ἀντερινύς und Ἡσίοδος, die Bergk *Anal. Alexandr.* I. 1846. neben dem Ἐπιθαλάμιον (II. 1. p. 571.) zu begründen sucht, läfst sich nicht urtheilen. Mit dem Hermes hängt in einer alten Notiz das Andenken des wenig jüngeren Archytas von Amphissa zusammen, der nur durch einzele Verse bekannt ist: Meineke *Anal.* p. 353. sq. Einen ähnlichen Stoff, Omina und Divination, mag Hermon von Delos behandelt haben, dessen von Meineke berichtigte Hexameter in Schol. Il. β'. 353. κ'. 274. stehen.

c. Dichter der zweiten Gruppe.

Solche waren: Kallimachus, Eratosthenes, Rhianus, Numenius, Euphorion, Nikander, Parthenius, Heraklides, und einige deren Zeit ungewifs, deren anziehendster aber Babrius ist.

6. Kallimachus, Sohn des Battus, aus einer guten Familie von Cyrene, blühend unter König Euergetes (um 250.) und vertraut mit den Interessen des Hofes, stieg aus einer niederen Stellung allmählich zum obersten Range der gelehrten Gesellschaft, wurde Vorstand der Bibliothek, vermuthlich auch des Museums, und wir wissen dafs er als Schulhaupt einen gebieterischen Einflufs übte. Die hervorstechendste Begebenheit seines äufseren Lebens, die zugleich in seine schriftstellerischen Pläne eingriff, war wol der schon erörterte

(Th. II. 1. p. 301. ff.) Zwist mit seinem Schüler Apollonius, wo die schneidende Differenz in poetischen Grundsätzen zur schroffen Spaltung der Gemüther führte. Sicher ist die sprechende Thatsache, dafs Kallimachus das Feld behauptete. Nicht nur gewann er einen glänzenden Anhang (woher die Benennung *Καλλιμάχειοι*), sondern es gelang ihm auch viele treffliche Männer, unter ihnen Eratosthenes, Aristophanes, Hermippus mit anderen, den ersten Stamm einer Philologenschule in Alexandria zu bilden. Seine Thätigkeit mufs aufserordentlich gewesen sein, und wenn er auch nicht 800 Bücher wie es heifst hinterliefs, so beschäftigten ihn doch die mannichfaltigsten Studien in Vers und Prosa. Die Lesewelt gab einer Auswahl seiner Schriften, besonders der dichterischen, den Vorzug, und unsere wiewohl zahlreichen Fragmente weniger Bücher beweisen dieses Urtheil. Sein wesentliches Verdienst beruht auf zwei grofsartigen Leistungen: erstlich auf den elegisch abgefafsten vier Büchern der *Αἴτια*, der umfassendsten Mythenlese oder Encyklopädie Griechischer Alterthümer und Volksagen (§. 106, 2. Anm.), worin besonders die Ursprünge von Städten, Kulten und heiligen Spielen mit so reichem Detail erzählt waren, dafs Römische Dichter und Sammler jeder Art sie vor anderen als Fundgrube nutzten; dann und nicht weniger auf einer wissen-
1033 schaftlichen Arbeit, dem bibliothekarischen Katalog der *Πίνακες* (§. 36, 1. Anm.), der in 120 Fachwerken den gesamten Bestand der Litteratur urkundlich und kritisch verzeichnete, wodurch er den Grund zur historischen Kenntnifs der Griechischen Litterargeschichte legte. Ferner ehrte man ihn als einen Meister der Alexandrinischen Elegie (II. 1. p. 491.), und dafs er besonders in der erotischen Form derselben mit Anmuth sich bewegte, zeigt das Idyll *Κυδίππη*. Auch erfreuen die Proben einer reichen Erfahrung, mit der er das gesellige Leben, die Bildung und Humanität überschaut und anziehend darstellt, namentlich in 61 Stücken einer geschätzten Epigrammensammlung (II. 1. p. 491.) und den Ueberresten seiner Choliamben (ib. p. 470.), worin manche versifizirte Fabel stand. Ein Meisterstück des mythischen, mit malerischem Stilleben durchwirkten Epos gab er in der abgerun-

deten Form und im gemüthlichen Ton der Ἑκάλη, welche den gelesensten Schöpfungen der Alexandrinischen Poesie angehört; das Gegenstück war Ἶβις, ein strotzendes Archiv realer Gelehrsamkeit, welchem Geschmack und Klarheit mangelten, gewissermafsen auch mangeln sollten. Hier und anderwärts hatte Kallimachus seinen Grundsatz, dafs der Dichter jener Zeiten auf ein enges übersichtliches Gebiet sich beschränken solle, dafs er mehr durch Kunst als durch ursprüngliches Genie, am wenigsten durch begeisterten Schwung und einen ausgedehnten Plan wirken könne, praktisch bewährt und den Widersachern gegenüber ehrenvoll vertheidigt. Diesem Prinzip gemäfs war er bemüht auf die Darstellung einen strengen gewissenhaften Fleifs zu verwenden: die Wahl seines Sprachschatzes, der von Seltenheiten und Glossen erfüllt ist, die Phraseologie, welche von den Späteren emsig benutzt wurde, die schwierige Wortstellung, der oft harte Rhythmus des Versbaus treffen in einer bestimmten Technik zusammen. Höhere Forderungen an ihn zu stellen sind wir nicht berechtigt, auch darf man nicht glauben dafs er solche befriedigen wollte; sicher ist aber dafs ihm offenbares Unrecht durch eine Kritik geschah, welche sich einzig an die wenigen vollständig überbliebenen Trümmer seiner Poesie hält. Diese sind 6 (eigentlich 5) Hymnen, die verbunden mit der aus verschiedenen Werken (Anthol.) erlesenen Sammlung von 61 (oder vielmehr 60, nach Abzug von Ep. 50.) Epigrammen jetzt den wintzigen Stamm Kallimachischer Dichtung darstellen. Jene für den Bedarf der neuen hellenisti- 1034
schen Kulte in Aegypten geschriebenen Programme oder Weihgesänge, die Produktionen eines zünftigen Mythologen, sind freilich trocken, arm an poetischen Ideen, arm an religiösem Gehalt, voll von rednerischem Aufputz und buchgelehrtem Wissen, zuweilen durch malerische Züge gehoben, häufiger durch Rhetorik geschwellt; ihre Stärke liegt blofs für den sachkundigen Leser in glücklichen Wendungen, in Kühnheit oder Neuheit des Ausdrucks und erzählenden Episodien. Sie galten aber niemals für den Schauplatz, auf dem Alexandrinische Kunst glänzte, noch weniger Anerkennung der Fachgenossen zu gewinnen hoffte. Wiewohl es nun schwer oder unmöglich

ist ein volles Gesamtbild von Kallimachus dem Dichter zu begründen, so führt doch der Geist seiner besten Arbeiten auf Zwecke häuslicher, nicht öffentlicher Kompositionen, in denen er Leiden und Freuden eines bewegten Lebens heiter und verständig besang.

Die handschriftlichen Mittel sind für die Hymnen gering an Zahl und Werth, auch nicht hinreichend um die Lükken des Textes auszufüllen und um Interpolationen zu beseitigen. Vorhanden sind kleine Scholien, grofsentheils von späterer Hand; sie erheben sich selten über die Mittelmäfsigkeit. In den Fragmenten, welche durch ein vielseitiges Interesse fesseln und der Kritik ein ebenso freies Feld als der Kombination bieten, ruht der Kern des Nachlasses; durch eine kritische Sammlung derselben brach Bentley für alle verwandten Arbeiten die Bahn. Seinem Beispiel ist besonders die Hemsterhuisische Schule gefolgt und ansehnliche Beiträge haben daraus ein vollständigeres Corpus gebildet, das immer noch auf Abschlufs wartet.

6. Hart ist die blofs auf die Hymnen gestützte Charakteristik von Jacobs in Nachtr. zu Sulzer II. 86. ff. Von Weicherts ungünstiger Auffassung II. 1. p. 302. Etwas davon klingt durch in der Schilderung von Hertzberg im Litteraturhist. Taschenb. IV. 168. ff. Eine kritische Darstellung gab Alph. Hecker *Commentationum Callimachearum capita duo*, *Groning.* 1842. Es ist schwer dem Kallimachus gerecht zu werden, nur zu leicht aber einen Autor herabzudrücken, den alle Welt sich erlaubt einen Pedanten zu schelten, ungeachtet niemand weifs ob man ihn als Dichter oder überwiegend als Gelehrten (p. 625.) fassen solle. Offenbar schadete und blieb haften das Wort, welches Ovid im Uebermuth oder Selbstgefühl der Jugend sprach, und das doch einen inneren Widerspruch enthält: *Battiades toto semper cantabitur orbe*, *Quamvis ingenio non valet*, *arte valet.* Der Artikel bei Suidas, der einzige biographische, liefert zwar manches Detail aus guter Quelle, das Register der Schriften ist aber verstümmelt. Ein erhebliches Bedenken liegt sogleich in der Chronologie, die man nur aus schwankenden Kombinationen ermittelt, und wegen der Berührungen, die Kallimachus mit älteren
1035 und jüngeren Gelehrten (zwischen 270. und 220. a. C.) hat, an den zweiten oder den dritten Ptolemaeer anknüpft. Auch hier sucht man vergebens eine richtige Mitte zwischen Zuviel und Zuwenig; in die höhere Reihe neben Arat stellt ihn Ritschl (Exkurs I. hinter der Schrift über die Alex. Bibl.), so dafs seine

Lebenszeit zwischen Ol. 114. und 136. fiele; aber die Mittel seiner Berechnung sind unsicher und man wird richtiger mit Droysen Gesch. d. Hellenismus II. 727. die Blüte und frische Wirksamkeit etwas vor 240. setzen. Hiezu pafst die ohngefähre Beziehung auf den ersten Punischen Krieg, Gell. XVII, 21. *neque diu post Callimachus poeta Cyrenensis Alexandriae apud Ptolemaeum regem celebratus est.* Auf einem anderen Wege glaubt Keil Rhein. Mus. N. F. VI. p. 256. seine Lebenszeit etwa zwischen Ol. 121. und 139. festsetzen zu dürfen. Dafs er aber Zeitgenosse des Zenodotus war und dieser auf seine Werke Rücksicht nahm, was Hecker p. 16. aus Schol. Il. π'. 234. und Schol. *Rhesi* v. 28. folgert, ist allzu stark, und wer meinen könnte dafs Zenodotus aus Kallimachus eine Ansicht zog oder gar seine Konjektur herleitete, müfste keinen Begriff von seiner Kritik haben; ist der Name nicht aus Zenodorus verdorben, so mufs man an den jüngeren Zenodotus denken. Beiläufig wird von Suidas der gleichnamige Neffe erwähnt, Verfasser des epischen Werkes περὶ νήσων und vielleicht auch von anderen unscheinbaren Titeln. Seinen Beruf charakterisirt richtig Strabo XVII. p. 838. (wo er und Eratosthenes heifsen ἀμφότεροι τετιμημένοι παρὰ τοῖς Αἰγυπτίων βασιλεῦσιν) ποιητὴς ἅμα καὶ περὶ γραμματικὴν ἐσπουδακώς, und IX. p. 438. Καλλίμαχος ... πολυΐστωρ εἴ τις ἄλλος καὶ πάντα τὸν βίον, ὡς αὐτὸς εἴρηκε, τοιαῦτα μυθεῖσθαι βουλόμενος. Die sonst ungekannten Beziehungen zum Hofe treten mittelbar an seinen Hymnen hervor, welche den offiziellen Charakter ohne Glauben und Wärme tragen, unmittelbarer an der von Catullus gedolmetschten, mehr als gewöhnlich verschnörkelten, harten und schwerfälligen *Elegia de coma Berenices*; aber auch diese Probe der mit Form und Gedanken ringenden Unnatur möchte man lieber, im Widerspruch mit dem herkömmlichen Urtheil, als ein der Etikette gebrachtes Opfer entschuldigen und dem Gefühl des Dichters zu gute halten, ehe man sie nebst den Hymnen für eine Dichtung des Scheins und der höfischen Lüge erklärt. Bibliothekarische Thätigkeit: in Cram. *Anecd. Par.* I. p. 6. bezeichnet, ὧν τοὺς πίνακας ὕστερον ἀπεγράψατο Καλλίμαχος. Dieser Ausdruck deutet auf einen nicht verächtlichen Theil der mühsamen Arbeit, wo nachdem der Wust von Autoren und Einzelschriften gesichtet und der Bibliothek-Bestand fixirt worden, die Bibliographie mit ihren Fachwerken, Büchertiteln und Vermerken über den Umfang der Schriften eintrat; nicht aber hatte Kallimachus, wie Welcker dachte (s. Ritschl Alex. Bibl. p. 20.), dieselben mit metrischen Epigrammen begleitet. Er machte wol auch und zuerst in einer Menge von Fällen, die nur mittelst einer Forschung über das Werk erledigt werden konnten, die nöthigen Titel: so die Ueberschriften (ἐπιγράμματα, die schon Alexis *fr.* 132. in einer Bibliothek

sah) für Siegeslieder des Simonides (*Choerob. Bekk.* p. 1185. *Gaisf.* pp. 115. 218. worüber Schneidewin *Exercitt.* p. 20.), für eine Komödie des Diphilus, für Bücher des Hekataeos, für Archestratus und anderes; was sich den gewohnten Klassifikationen nicht fügte, wurde zu den Miscellen geschlagen oder hiefs *Πίναξ παντοδαπῶν συγγραμμάτων*. Ein Stück des ganzen Inventars war der bei Suidas entstellte Titel: *Πίναξ τῶν Δημοκρίτου γλωσσῶν καὶ συνταγμάτων* (worüber Hecker p. 3. unwahrscheinliches); Glossen und obenein des Demokrit stimmen nicht zum Charakter seiner übrigen Schriftstellerei, wenigstens gehört die
1036 Schrift *Ἐθνικαὶ ὀνομασίαι* in ein anderes Gebiet. Zahl der Schriften: Suid. *καί ἐστιν αὐτῷ τὰ γεγραμμένα βιβλία ὑπὲρ τὰ ω΄.* Diese Zahl kehrt in v. *Ἀρίσταρχος* gleich einer symbolischen wieder. Dichtungen: wenn man aus der Paraphrase des Marianus schliefsen darf, so hatte man aus vier namhaften Stücken ein Corpus gebildet. Vier Bücher *Αἴτια*: über ihren Inhalt *Anth. Pal.* VII, 42. Den Umfang des Stoffes hat O. Schneider *Prolegg. in Callim. A. fragm.* Gotha 1851. auch durch Kombinationen aus Hygin näher zu bestimmen gesucht. Dafs sie in elegischen Distichen geschrieben waren (unter anderen sind hieher zu ziehen *fr.* 104. 122. 123.) ist von Buttmann Mythol. II. p. 141. bemerkt worden, gewissermafsen auch durch Ovids *Fasti* und Properzens Nachlafs in IV. gesichert; minder gewifs dafs in ganzen Abschnitten eine Reihe von Elegien vorkam, die noch unter besonderen Titeln genannt werden: s. Hertzberg *Quaest. Propert.* p. 198. Naeke *Opusc.* II. p. 66. und für die Litteratur der Elegien oben II. 1. p. 491. Kommentatoren der *Αἴτια* (cf. Valck. *in Elegg.* p. 9.) waren Theon und Epaphroditus; der Epigramme Archibius; ob der Dichter Hedylus darüber oder dawider schrieb, ist aus den verdorbenen Worten *Etym. M.* p. 72. nicht zu ermitteln. Unter die vielfachen Sektionen der *Αἴτια* gehörte, wie die von Schneider erörterte Darstellung der öffentlichen Spiele glauben läfst, der Titel *περὶ ἀγώνων*, Harpocr. v. *Ἄκτια*. *Ἑκάλη*, ein nicht gar kleines, lebhaft vorgetragenes Epos, welches die namhaften Abenteuer des Theseus in zahlreichen Episodien vereinte, hauptsächlich aber auf Attischem Lokal sich bewegt: gerühmt von Crinagoras *A. Pal.* IX, 545. Fast die berühmtesten Bruchstücke des Dichters sind daraus entnommen. Marianus schrieb nach Suidas *Μετάφρασιν Καλλιμάχου Ἑκάλης, Ὕμνων καὶ τῶν Αἰτίων καὶ τῶν Ἐπιγραμμάτων, ἐν ἰάμβοις ͵ςωί.* Hauptschrift (aus Stücken im Jahrb. d. Rhein. Univ., dem Programm 1829. und Kapiteln im Rhein. Mus. II. 509—589. III. 509—568. V. 1—101. vereinigt) Naeke *de Callim. Hecale*, *Opusc.* II. 1845. Einen ziemlich hypothetischen Nachtrag liefert Hecker p. 96—131. bestimmt durch die Voraussetzung, dafs die Mehrzahl herrenloser daktylischer Trümmer in Suidas

u. a. aus keinem Gedicht eher als aus diesem stamme, das sogar Apollonius benutzte. Aus Ἶβις wird kein Fragment namhaft gemacht; doch könnte der Pentameter *fr.* 174. ἠλεὰ μὲν ῥέξας, ἐχθρὰ δὲ πεισόμενε hieher passen. Darüber Vermuthungen von Valck. *Elegg.* p. 283. und Merkel *Prolusio ad Ibin*, in welchem Gedicht Ovids wol der Stoff des Originals ziemlich treu erhalten ist. Ὕμνοι: ob unsere jetzigen, worunter *in Lavacra Palladis* und *in Cererem* Dorischen Dialekt haben, aus einer Sammlung stammen oder ob der Zufall sie zusammenführte, läfst sich fragen. *H. in Iovem* und *in Apollinem*, die kürzesten, sind auch die nüchternsten; *in Delum*, länger und breiter ausgesponnen, kann nur für ein rhetorisches Epos gelten, das obenein der Dichter in jungen Jahren unter Philadelphus (Anspielung v. 171. ff. vgl. Droysen Hell. II. 243.) und nicht ohne äufseren Anlafs schrieb. Den Preis verdient *h. in Dianam*, der dem alten Hymnenstil am meisten sich nähern würde, wenn sein Umfang nicht encyklopädisch wäre. *In Cererem*, für einen Alexandrinischen Kult bestimmt, jetzt durch Lücken sehr entstellt (s. Hecker p. 137—39.), und *in L. Pall.* gleichen sich in dem Mechanismus einer episodischen Erzählung. Hier erscheint jener Hang zur Breite und Ausschmückung durch Beiwerke, welchen Lucian *conscr. hist.* 57. rügt, wovon Naeke II. p. 9. Χωλίαμβοι: Meineke beim *Babrius* p. 153—169. In Handschriften des *Etym. M.* v. Ἀφάροτος wird citirt ἐν ὑπομνήσει ἰάμβων Καλλιμάχου. Epigramme: Th. II. 1. p. 490. In Prosa waren bedeutend antiquarische Miscellen, 1037
namentlich unter den beliebten Titeln Κτίσεις und Ὑπομνήματα ἱστορικά, naturhistorische Denkwürdigkeiten Θαυμάσια oder Παράδοξα mit allerhand Abtheilungen, von Antigonus Carystius benutzt; daneben περὶ ὀρνέων, vielleicht auch ein ichthyologischer Nomenclator. Poetische Grundsätze: die bezeichnenden Stellen bei Hecker p. 52. vgl. oben II. 1. p. 303. Die hervorstechenden Motive lauten: μέγα βιβλίον ἶσον .. τῷ μεγάλῳ κακῷ (Ath. III. pr.), μὴ μετρεῖν σχοίνῳ Περσίδι τὴν σοφίην, Λύδη καὶ παχὺ γράμμα καὶ οὐ τορόν *fr.* 441. und vor allem das Bewufstsein der Gründlichkeit und urkundlichen Forschung, ἀμάρτυρον οὐδὲν ἀείδω *fr.* 442. Ferner der Vorwurf, εἵνεκεν οὐχ ἓν ἄεισμα διηνεκὲς ἤνυσα, wovon Naeke II. p. 33. Καλλιμάχειοι: Ister und Hermippus, als γνώριμος wird bezeichnet Philostephanus aus Cyrene. Unter seinen Bearbeitern war auch Nikanor: von ihm gab es eine Schrift nach Suidas, περὶ στιγμῆς τῆς παρὰ Καλλιμάχῳ. Lesung des Kallimachus in gelehrten Schulen, Hecker *Comment.* I. *de Anthol.* p. 188. *Scholia*, gering geschätzt von Ruhnk. *Ep. Crit.* II. p. 134. und Valck. *Diatr.* p. 283. Nachahmer: Dionysius (*in Dionys. Perieg.* p. 499.), Nonnus (Naeke *Opp.* I 221. ff.), Gregorius von Nazianz (*id.* 240. ff.), vgl. Hecker

p. 81. Fragmente, vermehrt bei Blomfield; eine bessere Zusammenstellung mufs man erwarten, denn die von Düntzer p. 9—34. ist planlos.

Ausgaben: *Hymni c. Schol. cura I. Lascaris s. l. et a.* (*Flor.* vor 1500. in Kapitälern) 4. *Ed. Ald.* (mit Pindar u. a.) 1513. 8. Korrekter Basel 1532. 4. *Cura Fr. Robortelli*, *Ven.* 1555. Vulgata durch H. Stephanus, in *Poetae princ. her. carm.*, und vollständiger, *Hymni et Epigrammata c. annott. Frischlini*, 1577. 4. *Vulcanius* 1584. *Anna Dacier* 1675. *Hymni*, *Epigr. et Fragmenta* (*coll.* Bentleio) *ex rec. Theod. Graevii c. nott. varr. Trai.* 1697. II. (der zweite Band *commentarius Ez. Spanhemii*) Neue Auflage: *recens.* I. A. Ernesti, *LB.* 1761. II. (zur Geschichte dieses Quodlibet Wyttenb. *V. Ruhnk.* p. 79. sqq. Ruhnkenii *Epistolae* in *Opusc.* p. 813. sqq.) Kritik von Brunck in *Anal.* I. *Rec. et c. notarum delectu ed. C. I. Blomfield*, *Lond.* 1815. 8. *H. in Apollinem c. emendatt. Valckenarii et interpr. L. Santenii. LB.* 1787. *Ruhnkenii Ep. Crit.* II. 1751. Desselben u. a. Briefe an Ernesti, *ed.* Tittmann 1812. (von seiner Kritik Naeke II. p. 10.) *Elegiarum fragm. coll. Valckenaer*, *ed. Luzac*, *LB.* 1799. Hymnen u. Epigr. übers. v. Ahlwardt, Berl. 1794. Hymnen v. Schwenck, Bonn 1821. Einiges bei Weber d. eleg. Dichter d. Hellenen. Ein Prachtdruck *Inni di Callimaco cogli epigrammi*, Gr. u. Ital. *Parma* 1792. f. *Hymnes avec une version et des notes par de la Porte du Theil*, *P.* 1795. Aelteste Lat. Uebers. v. Iac. Crucius, nach einem MS. gearbeitet. O. Schneider *Callimachea* im Philologus I. 260. ff. Hiezu das Progr. von G. Hermann *De loco Callimachei hymni in Delum*, *L.* 1846.

7. Rhianus ein Kreter aus Bena, Zeitgenosse des Eratosthenes, verband ethnographische Studien mit Grammatik; seine Recension des Homer wird oft erwähnt. Die Ergebnisse jener waren in einer Reihe von Epen (weshalb er ἐποποιός heifst) enthalten: Ἀχαϊκά (4 B. citirt), Ἠλιακά (mindestens 3 B.), Θεσσαλικά, im Umfang von wenigstens
1038 16 Büchern und reich an genauen Details über Völker und Städte. Sein berühmtestes Werk waren aber Μεσσηνιακά, vermuthlich in 6 Büchern, die Geschichte des zweiten Messenischen Krieges; als Mittelpunkt desselben hatte er Thaten und Schicksale des Aristomenes gefafst. Dieses Epos, vielleicht das geschickteste der Alexandrinischen Zeit, mufs die Volksage mit historischer Treue behandelt haben, wenn es dem Pausanias als lautere Quelle dienen konnte. Einen guten epischen Stil zog er aus vertrauter Kenntnifs Homers, und man bemerkt dafs der Dichter ihm nicht blofs manche

Scene mit glücklichem Blick nachgebildet hatte, sondern selbst das Gepräge Homerischer Einfachheit zu bewahren wufste. Besonders erfreut die Natürlichkeit und der reine Geschmack seines Ausdrucks, wenn er auch in Wortbedeutungen und Wahl der Wörter vom alterthümlichen Gebrauch sich entfernt; aber weder Härten noch Archaismen und dunkle Wortgelehrsamkeit drücken ihn, sondern Sprachschatz, Bau der Perioden und der weiche Tonfall seines Hexameters beweisen einen gebildeten Sinn für Eleganz und ungekünstelte Korrektheit. Ein ebenso natürliches Gefühl zeigt (Anm. zu §. 94, 9.) seine Homerische Kritik. Nicht weniger überrascht sein Talent in eilf zum Theil erotischen Epigrammen: leichtfertige Themen und Weihgeschenke sind dort aufs anmuthigste mit Witz und Gewandheit des Stils behandelt. Geringeren Ruf fand wie es scheint die nach dem Vorgang des Panyasis gearbeitete *Ἡράκλεια* in 14 Büchern, die wol eine Menge Lokalsagen enthielt. Leider ist die Zahl der Fragmente gering, und sogar nur eins ausführlich genug, um den Ton seiner Darstellung und Reflexion auf elegischem Gebiet zu würdigen, der an den weichen Stil der Ionischen Poesie erinnert.

7. Monographien: Siebelis *disp. de Rhiano*, *Budiss.* 1829. 4. *Rhiani quae supersunt ed.* N. Saal, *Bonn.* 1831. Jacobs in Zimmerm. Zeitschr. 1833. N. 14—16. Hauptschrift, Meineke über den Dichter Rh. in Abhandl. d. Berl. Akad. 1832. und der Abschnitt in d. *Anal. Alexandrina.* Das längste Fragment hat Stob. *S.* IV, 34. vermuthlich aus einem kleinen Gelegenheitgedicht; derselben Klasse mochte die von Steph. v. *Ἀράκυνθος* genannte *Φήμη* gehören. Sein Ton läfst zweifeln ob Meineke, der des Dichters Werth in die Gelehrsamkeit setzt (p. 181. *doctrina magis quam poeticae virtutis laude excelluisse*), wohl thue hieraus die Vorliebe des K. Tiberius Suet. 70. für ihn abzuleiten. Eher mochte das Gelüst des alten Sünders die Frivolität der geistreichen Epigramme reizen, wofern Rhianus noch mehr Proben der *παιδικὴ μοῦσα* hinterlassen hatte. Vergl. Anm. zu §. 106, 4. Sonst verstecken sich manche Fragmente unter dem Namen *Ἀρριανός*.

8. Euphorion in Chalkis auf Euboea Ol. 126. gebo- 1039
ren, blühte noch kurz vor Ol. 140. (um 220.), denn über seine späteren Jahre wird nichts berichtet. Er genofs in Athen den Umgang von Philosophen und Dichtern, erwarb sich nicht eben zum Vortheil seines sittlichen Rufs ein gro-

fses Vermögen, und ging an den Hof Antiochus des Grofsen, der ihn zum Vorsteher der Bibliothek in Antiochia machte; dort beschlofs er sein Leben. Die nicht geringe Zahl kleiner und ausgedehnter Epen oder hexametrischer Gedichte, die er hinterliefs, gehörtė schon ihrem Stoff und Charakter gemäfs nur der Schule, dann den gelehrten Sammlern, denen wir die Mehrzahl seiner Bruchstücke verdanken. Blofs vorübergehend gewann er um Ciceros Zeit, als in Rom der junge Dichterbund sich in Studien der Alexandriner vertiefte, Leser und Nachahmer, unter denen der Elegiker Cornelius Gallus hervorstach; zuletzt benutzte Nonnus ihn am fleifsigsten. Die Fülle seines antiquarischen Wissens, seine vertraute Kenntnifs der seltensten Mythen, der Ueberflufs an dialektischen Wörtern, die vielleicht kein anderer Dichter jener Zeit so massenhaft zur Schau trug, setzen uns in Erstaunen, noch mehr aber der Mangel an Geschmack und Leichtigkeit, der seinen gesuchten und durch seltsame Flexion gezeichneten, von Glossen bis zur Dunkelheit überladenen Ausdruck ungeniefsbar macht. Inhalt und Form verriethen einen gleich ungewohnten Grad der Künstelei. Unter 20 Titeln in Vers und Prosa (die letztere historischen und litterarischen Inhalts, wie *Ἱστορικὰ ὑπομνήματα*, *Περὶ μελοποιιῶν*, *Περὶ Ἀλευαδῶν*) erscheinen als bedeutende Werke *Μοψοπία* oder *Ἄτακτα*, aus dem Kreise der Attischen Alterthümer, und 5 Bücher *Χιλιάδες*, voll von gelehrten Sagen, wie solche auch in *Διόνυσος* und *Θρᾷξ* vorkamen; die Mythologie mufs hier auf vielen Punkten eine neue Gestalt erlangt haben. Von seinen Epigrammen sind nur zwei vorhanden. Jene Chiliaden und ein verwandtes Gedicht *Ἀραὶ ἢ Ποτηριοκλέπτης*, deren Anlafs der Dichter aus Ereignissen seines Lebens nahm, machen begreiflich wieviele Gelehrsamkeit Euphorion gewohnt war an kleinliche Stoffe zu verschwenden. Sonst gestattet die Dürftigkeit der Fragmente und sonstigen Notizen, wenn auch ihre Zahl nicht gering ist, kaum eine oberflächliche Vermuthung über Plan und Umfang der öfter genannten Werke.

8. Alle Thatsachen sind enthalten und gewürdigt in der reichen Sammlung: *De Euphorionis vita et scriptis disseruit et fragmenta — illustravit* A. Meineke, *Gedani* 1823. neu bearbeitet

in den *Anal. Alexandrina*. Der Stoff ist auf einzelen Punkten hypothetisch genug, um einer anderen Auffassung Raum zu geben. Nirgend erscheint eine Spur von grammatischen Studien; deshalb ist es nicht rathsam ihn für den Verfasser eines von 1040
Erotian gerühmten Hippokratischen Lexikons zu halten. Der Name war ohnehin nicht selten; unter anderen wird *E.* ὁ Χερρονησίτης, Verfasser Priapeischer Verse aus derselben Zeit, von Strabo wie es scheint VIII. p. 382. und Hephaest. p. 105. erwähnt, s. Meineke *Epim.* I. Am wenigsten haben wir Grund das beifsende Epigramm des Krates *A. Pal.* XI, 318. das mit der Zweideutigkeit der Begriffe Χοιρίλος, κατάγλωσσα, Ὁμηρικός spielt und auf den sittlichen Ruf des Euphorion stichelt, mit Studien Homers in Zusammenhang zu setzen, oder zu glauben dafs er besonders den Choerilus schätzte. Sicher hat Euphorion in seinen ästhetischen und formalen Prinzipien keine nähere Gemeinschaft mit den sonst bekannten Alexandrinern. Von seiner Prosa gibt einen Begriff *fr.* 121.

9. Nikander aus Kolophon, Mitglied einer alten priesterlichen Familie, von Beruf Arzt, lebte früher in Aetolien, und fand dort manchen Anlafs für mythische Poesie, weiterhin auch im Pergamenischen Reich, namentlich unter dem letzten Könige desselben Attalus III. dem er einige Bücher widmete. Seine Lebenszeit erstreckt sich daher vielleicht bis gegen 140. v. Chr. Seine nicht wenigen Dichtungen gehörten besonders in das didaktische Gebiet: sie lieferten nicht nur den Römischen Dichtern, Virgil und vor anderen Ovid, sondern auch vielen Erklärern und Metaphrasten (wie Diphilus, Pamphilus, Theon, Plutarch, Antigonus) einen reichen Stoff. Dieser bestand einmal in der materiellen, ärztlichen und naturwissenschaftlichen Gelehrsamkeit, in der ausgesuchten Kenntnifs von Alterthümern und Mythen, dann in der Eigenthümlichkeit der Sprache. Bei Nikander überwiegt der Mann vom Fach, der Dichter ist untergeordnet. Er beweist kein poetisches Talent, nicht einmal sicheres Sprachgefühl, ihm fehlt die Kunst des gefälligen Erzählers, noch mehr der Sinn für Lesbarkeit und klare Form; überall ist seine Rede dürr und leblos, sie haftet mit peinlicher Genauigkeit am sachmäfsigen lehrhaften Detail und gewährt weder einen Grad lebendiger Anschauung noch gegliederte Gruppen. Vielleicht nun trieb ihn das Gefühl, dafs ihm schöpferischer Geist und Leichtigkeit versagt war, auf den

Abweg des Ungeschmacks, denn er sucht durch verkünstelte Diktion und ungewöhnliche Sprachmittel ein Interesse zu erzwingen. Allein sein Vortrag bleibt ebenso wie der hexametrische Rhythmus hart und spröde, die glossematischen Wörter sind todt und stören in einer so wenig verarbeiteten Rede, der Stil ist verschnörkelt und vermöge des steten Zwan-
1041 ges dunkel, seine sprachlichen Neuerungen verfälschen Prosodie und Formen, und kein Alexandriner ist überhaupt im Gebrauch verlegener Wörter, Wortbedeutungen und Flexion, selbst in den Partikeln weiter über die richtige Linie hinaus gegangen. Man begreift hiernach daſs ein Dichter, der mit Bedacht oder aus Ungeschmack sich abgesperrt hatte, wenig genieſsbar erschien und kaum von anderen als von Sammlern oder Grammatikern beachtet wurde. Wir besitzen aus seinen medizinischen Werken vollständig die Lehre von Giften (*Ἀλεξιφάρμακα* v. 630. gegen den Schluſs hin interpolirt) und von Bissen schädlicher Thiere (*Θηριακά* v. 958.); ihre Schwierigkeit wurde durch den Zustand des Textes erhöht, bis die neueste Kritik mit einem besseren Apparat ihn förderte. Hiezu kommen nicht zahlreiche Notizen und Fragmente von seinen verlorenen Gedichten und gelehrten Darstellungen aus Gebieten der Fabel und des historischen Wissens. Sehr geschätzt aber trocken war das Werk über Botanik *Γεωργικά* (doch ist in diesen Bruchstücken der botanische Gehalt ebenso gering als in den beiden vorhandenen Lehrgedichten), von Ovid wurden gebraucht und durch kunstvolle Verflechtung in Schatten gestellt die fünf mythographischen Bücher der Verwandlungen *Ἑτεροιούμενα*, unbekannten Inhalts *Εὐρωπία*, ethnographische Bücher oder Städtegeschichten waren *Κολοφωνιακά*, *Αἰτωλικά*, *Θηβαϊκά*, *Οἰταϊκά*, *Σικελία* und noch manches Werk von gröſserem Umfang. Endlich ist nicht zu verwundern daſs ein Mann, welcher den glossematischen Ausdruck im Uebermaſs liebt, ein umfassendes Werk *Γλῶσσαι* herausgab. Die Römischen Kunstdichter, darunter wie es heiſst Virgil und Macer, welche den Griechischen Dichter an Geist und Talent übertrafen, nutzten gern seine reiche Sachkenntniſs. Die beiden erhaltenen Gedichte Nikanders sind von Alten fleiſsig gelesen worden, wenn

auch die Männer der naturhistorischen Disciplinen ihn nicht beachteten; diesem Studium danken wir die Scholien in einer verständigen und durch Urtheil ausgezeichneten Sammlung, worunter durch ihren gelehrten Inhalt die zu den Theriaca hervortreten, und die Paraphrase des Euteknios.

9. Notizen bei Suidas und im *Γένος Νικάνδρου*. Ueber N. Leben und Schriften summarisch R. Volkmann *de Nic. vita et scriptis*, *Hal.* 1852. ausführlich O. Schneider in den gelehrten *Prolegg.* s. Ausg. Wir wissen nicht ob falsche Kombination oder Irrungen der Homonymie jenen Anachronismus erzeugten, den *Vita I. Arati* rügt und einige Neuere wieder aufgefrischt haben, wonach Nikander ein Zeitgenosse des Arat gewesen und am Hofe des Königs Antigonus lebte; hiezu kommt noch in *Vita II.* eine fast nach dem Epigramm schmeckende Fabel. Ausdrücklich wird unterschieden N. von Thyatira (seltsame Interpolation Steph. v. *Θυάτειρα*) der Lexikograph, Sammler von Attischen Glossen, den Athenaeus und Harpokration besonders nutzten; aber N. der Kolophonier schrieb Glossen im gröfsten Umfang, wenn sie auch nur bis zum 3. Buch citirt werden, und die wol immer, wo jeder Zusatz fehlt (wie in der lückenhaften Stelle *Schol. Aristoph. Equ.* 406.) auf Nikander den Dichter zurückgehen. Letzteres Werk scheint in der Reihenfolge des Alphabets mehr als 20 Abschnitte gebildet zu haben. Noch ein anderer war Verfasser des Buches *περιπετειῶν* Ath. XIII. p. 606. B. vermuthlich der XI. p. 496. E. genannte Chalkedonier; nicht näher ist bekannt *Νίκανδρος ὁ Περιπατητικός* in *Schol. ap. Banduri Imp. Or.* II. p. 861. Der Name Xenophanes welchen der Vater unseres Dichters führte mufs in Kolophon einheimisch gewesen sein. Manches biographische gab *Διονύσιος ὁ Φασηλίτης περὶ τῆς Ἀντιμάχου ποιήσεως*: dieser war es der ihm Aetolische Herkunft beilegte, man kann zweifeln ob in dem symbolischen Sinne, den Meineke *Anal. Alex.* p. 173. angenommen hat, oder weil er dort eingebürgert war. Denn derselbe Schriftsteller *ἐν τῷ περὶ ποιητῶν* berichtet dafs er in Kolophon das von den Ahnen ererbte Priesterthum des Klarischen Apoll besafs. Im *Γένος* oder im Vorwort zu den Theriaca heifst es: *διέτριψε δὲ ἐν Αἰτωλίᾳ τοὺς πλείονας χρόνους, ὡς φανερὸν ἐκ τῶν περὶ Αἰτωλίας συγγραμμάτων καὶ τῆς ἄλλης ποιήσεως, ποταμῶν τε τῶν περὶ Αἰτωλίαν καὶ τόπων τῶν ἐκεῖσέ τε καὶ ἄλλων διαφόρων διηγήσεως, ἔτι δὲ καὶ φυτῶν ἰδιότητος*, oder (wenn nicht mehr verdorben ist) wol in Umstellung, *καὶ τόπων τῶν ἐκεῖσε διηγήσεως, ἔτι δὲ καὶ φυτῶν καὶ ἄλλων διαφόρων ἰδ.* Sonst erwartet man, *ποταμῶν τε . . . ὀνόματα καὶ τόπων τῶν ἐκεῖσε . . . διηγουμένης, ἔτι δὲ . . ἰδιότητας.* Hiernach möchte man einfach annehmen dafs Nikander wegen seines längeren Aufenthalts in Aetolien oder doch, weil er über

eine wenig beachtete Landschaft viel geschrieben hatte, mit dem Prädikat *ὁ Αἰτωλός* von einigen bezeichnet wurde. Wichtiger aber nicht rein aufzulösen ist das Problem, welches die Form der *Αἰτωλικά* macht. Denn wider Erwarten geben Bruchstücke derselben, die sich als unmittelbare Rede des Autors selbst (eingeleitet mit den Formeln *γράφει* und *γράφων τάδε*) ankündigen, Vers und Prosa; man müfste denn ohne jeden Schein der Wahrheit annehmen dafs jene Stellen lückenhaft und die Namen der Dichter oder Prosaiker ausgefallen seien, auf die Nikander sich berief. O. Schneider erklärt jetzt das Werk für ein prosaisches, nachdem er mit anderen versucht hatte das hexametrisch beginnende Fragment aus B. I. *Schol. Apollon.* I, 419. zu versifiziren; und mindestens läfst sich ein anderes Citat in drittehalb Hexametern Schol. Ther. 215. *Νίκανδρος περί τινων εἰς Αἰτωλίαν ἐρχομένων* (zweifelhafte Les.) *διηγούμενος* noch anderwärts unterbringen. Auch bleibt hier keine Wahl, da *Ath.* XI. p. 477. B. aus demselben ersten Buch ein Bruchstück in Ionischer Prosa vorträgt; die Frage bleibt also zuletzt nur übrig, was den Nikander bewog über Aetolien im Ionischen Dialekt
1042 zu schreiben. Daran grenzen *Οἰταϊκά* in mehreren Büchern, einmal falsch geschrieben *Βοιωτιακά*, cf. Dind. *praef. Ath.* p. IV. Doch existirten mehrere Bücher *Θηβαϊκῶν*, *Schol. Ther.* 214. *Ἑτεροιούμενα* (oft verdorbener Titel, sogar *ἐν ἑτέρῳ Schol. Ther.* 349. wo der Singular sich nicht vertheidigen läfst), am häufigsten von Antoninus Liberalis genannt und ausgezogen. Als ein kleiner Abschnitt des Ganzen erscheint *Ὑάκινθος Schol. Ther.* 585. Viel medizinisches nennt Suidas: *ἔγραψε Θηριακά, Ἀλεξιφάρμακα, Γεωργικά, — Ἰάσεων συναγωγήν, Προγνωστικὰ δι' ἐπῶν· μεταπέφρασται δὲ ἐκ τῶν Ἱπποκράτους Προγνωστικῶν.* Eine Anzahl längerer Bruchstücke liegt nur aus den *Γεωργικά* vor, und zwar hat er diese hauptsächlich als Botaniker und praktischer Arzt verfafst; denn der Gesichtspunkt von Cicero *Or.* I, 16. trifft nicht. Dieser sagt nemlich, wie es scheint nach blofser Ueberlieferung: *Etenim si constat inter doctos homines — de rebus rusticis hominem ab agro remotissimum Nicandrum Colophonium poetica quadam facultate, non rustica, scripsisse praeclare.* Nun spüren wir jetzt in den vorhandenen Bruchstücken, die man allein dem Athenaeus verdankt (denn kein Lehrer der Landwirthschaft oder der Naturwissenschaften nennt ihn) weder einen poetischen Geist (man lese nur das längste, gar erschreckliche *fragm.* 7.), noch sehen wir anderes erwähnt als was zur medizinischen Botanik und allenfalls zur Küche gehört; dagegen nichts was im Alterthum einen *scriptor rei rusticae* macht, den O. Schneider am Schlufs seines ausführlichen Kapitels über die *Γεωργικά* p. 74—122. noch immer darin erblickt. Ein Anhang mochten die selten genannten *Μελισσουρ-*

γικά sein. Uebrigens ist der Grund, weshalb ein so reichhaltiger Autor so wenig von den Fachgelehrten beachtet war, einfach in der unverdaulichen Form zu suchen, nicht wie Schneider p. 124. meint (der insbesondere den oft erwähnten Apollodor als vorzügliche Quelle für den Abschnitt der Toxikologie p. 182. ff. nachweist) in der geringschätzigen Vorstellung, als ob Nikander ein blofser Metaphrast der ihm überlieferten Wissenschaft gewesen wäre. Man darf hier nicht übersehen wie grofs der Reichthum der medizinischen Litteratur war, so dafs niemand einen mühseligen Poeten darüber anzugehen brauchte. *Ἀλεξιφάρμακα*, die noch den meisten wissenschaftlichen Werth haben, wurden ehemals auch *Ἀντιφάρμακα* genannt. *Θηριακά*, am fleifsigsten citirt (von den Irrungen der Sigla $\overset{\alpha}{\vartheta}$ Gaisf. *in Hesiodi* ϑ. 709.) und kommentirt, wurden von einigen für das Werk eines Homonymus erklärt, Bekk. *Anecd.* p. 1165. vgl. II. 1. p. 260. Der Dichter gefiel sich aber in diesem unergetzlichen Stoff so sehr, dafs er noch *Ὀφιακά* schrieb, und standen dort wie man vermuthet die von Aelian aufbewahrten elegischen Distichen, so konnte man einmal ihm einen gefälligen Stil nachrühmen. Einen Vorgänger fand Nikander an dem gelehrten Arzt Numenius aus Heraklea, dessen *Ἁλιευτικός* vorzüglich durch Athenaeus bekannt ist, seine *Θηριακά* dagegen kommen nur selten in den *Schol. Ther.* vor: Meineke *Exerc. in Ath.* I. p. 3.

Stil und anomale Grammatik: ein anziehender Stoff für künftige Monographien, wofür die jüngste Nikandrische Litteratur vorgearbeitet hat. Belege namentlich für die Willkür in der Prosodie bei Meineke pag. 8. O. Schneider pp. 233. 236. 263. 272. Einen Theil seines Sprachschatzes zog er aus Antimachus, *Schol. Ther.* 3. vergl. II. 1. pag. 287. fg. Allein Nikander brachte nicht nur aus allen Winkeln der Mundarten und der Litteratur seinen Wortvorrath zusammen, sondern mufs ihn auch aus eigener Erfindung nicht wenig bereichert haben: dafür genügt die sorgfältige Sammlung von Volkmann im 2. Kapitel seiner *Commentatt. epicae* (*L.* 1854.) besonders p. 55—73. vergl. O. Schneider p. 207. ff. Kommentatoren, im allgemeinen vom *Etym. M.* v. *Ἀτύζων* citirt, drei von Steph. v. *Κορόπη*, darunter Theon und Plutarch: sie reichen von Diphilus aus Laodicea und einer Anzahl Aristarcheer (merkwürdig des Pamphilus Schrift *εἰς τὰ Νικάνδρου ἀνεξήγητα*) bis auf Tzetzes herab, der zweimal sich hören läfst. Davon ist noch jetzt kein geringer Theil in den Scholien sichtbar, namentlich in den gelehrteren zu den Theriaca, um die Schneider zuerst sich verdient machte. Einen weiteren Beitrag gab C. Bussemaker *Schol. et paraphrases in Nicandrum et Oppianum partim nunc pr. ed. annot. crit. instr. Par. Didot.* 1849. zugleich mit den *Scholia in Theocr.* Doch hat einen diplomatischen Text mit kritischem

Apparat zuerst geliefert H. Keil bei *ed.* O. Schneider, hauptsächlich für *Schol. Ther.* Als die zuverläſsigsten Handschriften sind bei letzteren gebraucht ein Vaticanus und ein Göttinger codex, bei *Schol. Alex.* aber ein Pariser. Ein auf alte Vorarbeiten gegründetes Supplement der Scholien ist *Εὐτεκνίου Μετάφρασις*, zuerst herausgegeben mit allerhand Apparat von A. M. Bandini, Flor. 1764. wiederholt von I. G. Schneider.

Handschriften: nicht eben selten, aber in wenigen sind die beiden Gedichte vollständig enthalten; ihre reinsten und treuesten ein Pariser codex S. X. der Göttinger und Florentiner S. XIII. Ausgaben, weder zahlreich noch ehemals durch groſse Sorgfalt ausgezeichnet: Uebersicht von *du Theil* in *Notices et Extr.* T. VIII. p. 221–31. mit einem Anhang von *Scholia Vat. Ed. pr. Aldina* (mit Dioscorides) 1499. f. Zweite Aldina 1522. 4. *Ap. Guil. Morelium interprete Io. Gorraeo* (vortreffliche Uebers.), *Par.* 1557. 4. ein typographisches Meisterstück. Vulgata durch H. Stephanus in *Poetae princ. hero. carm.* 1566. Bessere Leistungen für Kritik und Erklärung von I. G. Schneider: *Alexipharmaca c. Schol. et paraphr. emend. et ill.*, *Hal.* 1792. *Theriaca c. Schol. emend. et ill.*, *L.* 1816. in tumultuarischer Arbeit. Dann beim Didotschen Druck der *Poetae bucol. et didact. P.* I. Hauptausgabe mit Einleitung über die Schriften und Fragmente des Dichters, beſserem Text beider Gedichte, reichem kritischem Apparat, Wortregister und berichtigten Scholien: *Nicandrea. Ther. et Alex. rec. et emend.* — O. Schneider, *Lips.* 1856. Bentleii *emendatt. in Theriaca, Mus. Crit. Cantabr.* I. p. 370. sqq. 445. sqq., vermehrt bei O. Schneider.

1043 10. Parthenius aus Nikaea um 60. v. Chr.: §. 106, 4.

10. Die Fragmente zugleich mit einer kritischen Bearbeitung der *Ἐρωτικά* bei Meineke *Anal. Alexandr.* n. 4. Der Stil dieses Dichters erschien ihm natürlich und elegant, wenn auch durch Glossen gefärbt. Aber die von ihm unter 49 Numern geordneten, sehr beschränkten Notizen und Fragmente reichen nicht aus, um dieser günstigen Ansicht das Wort zu reden. Vielleicht läſst der Ton in den beiden längsten Bruchstücken *fr.* 24. 32. sogar glauben daſs Parthenius ein wenn auch gebildeter doch etwas summarischer und ungemüthlicher Erzähler war.

11. Heraklides aus Heraklea im Pontus war Zuhörer des Didymus, dessen Ehre er gegen Widersacher in einem Werk voll seltner und dunkler Schulgelehrsamkeit, den 3 Büchern der *Λέσχαι* im Phalaekischen Metrum vertheidigte. Dieses glänzende Schaustück des realen Wissens, das auch in der Form ein Bild Alexandrinischer Philologie war, mag seinen

Ruf begründet haben; darauf vertrauend ging er nach Rom und lehrte dort noch über die Zeiten des Claudius hinaus. Sonst ist von seinen anderen epischen und vermischten Arbeiten keine Spur geblieben.

11. Ueber diesen Dichter antiker Makamen Meineke *Anal. Alex. Epim.* X. Sein Kommentator war Orus. Er schrieb noch grammatisches, wenn die Kombinationen beim Artikel des Suidas zutreffen. Seinen Sohn nannte er dem Lehrer zu Ehren Didymus, Suid. v.

12. Heliodorus, Verfasser eines gut geschriebenen hexametrischen Gedichts *Ἰταλικὰ θεάματα*, lebte nach Cicero. Noch andere Dichter desselben Namens werden erwähnt, unter ihnen ein Athener, Verfasser des pharmakologischen Buches *Ἀπολυτικά*, das sich durch sieben fliefsende Verse empfiehlt.

12. Meineke *Anal. Alex. Epim.* XI. Die Menge der in der Litteratur genannten Heliodore läfst uns mancherlei kombiniren, doch ohne rechte Wahrscheinlichkeit. Uebrigens war die Zahl versifizirender Aerzte grofs (II. 1. p. 492. fg.), besonders aber in den Jahrhunderten der Kaiserzeit. Ihr eigentlicher Platz ist die Geschichte der Medizin, auch wird man die geographischen Lehrdichter besser dem Kapitel der Geographie vorbehalten.

Aufserdem werden Dichter ohne genaue Angabe der Zeit genannt, die man mit einigem Grund in diese zweite Gruppe vor
Augustus verlegt. Neben dem prosaischen Sammler Antigo- 1044
nus dem Karystier, welchem Ath. III. p. 82. B. zwei Verse zuschreibt, gehört zu den ältesten Theolytus ὁ *Μηθυμναῖος ἐν τοῖς Βακχικοῖς ἔπεσιν* Ath. VII. p. 296. A. zugleich Verfasser einer Chronik, *ἐν δευτέρῳ Ὥρων* ib. XI. p. 470. B. Er war eine Quelle des Apollonius, *Schol. Apoll.* I, 623. Polykritos ὁ *τὰ Σικελικὰ γεγραφὼς ἐν ἔπεσιν Auctor mirab. ausc.* 122. zweifelhaft ob identisch mit einem der sonst erwähnten Homonymi. Pherenikos aus Heraklea, *ἐποποιός* Ath. III. p. 78. B. fünf Hexameter in *Schol. Pind. Ol.* III, 28. Hegemon *ἐποποιός, ὃς ἔγραψε τὸν Λευκτρικὸν πόλεμον κτλ.* Steph. v. *Ἀλεξάνδρεια*, und *ἐν τοῖς Δαρδανικοῖς μέτροις* Aelian. *N. A.* VIII, 11. Pankrates ὁ *Ἀρκάς*, von Athenaeus (der einige seiner Verse citirt) unter den epischen Verfassern von *Ἁλιευτικά* sogleich nach Numenius aufgeführt, dichtete unter dem Titel *Ἔργα θαλάσσια*. Demselben dankt man die Notiz vom Alexandriner Aeschylus (oben p. 72.) XIII. p. 599. E. *Αἰσχύλος ὁ Ἀλεξανδρεὺς ἐν Ἀμφιτρύωνι* (woraus er zwei Trimeter citirt). *οὗτος δ' ἐστὶν Αἰσχύλος ὁ καὶ τὰ Μεσ-*

σηνιακὰ ἔπη συνθείς, ἀνὴρ εὐπαίδευτος. Ferner von einem anderen Alexandriner **Kapiton**, ὁ ἐποποιός, Ἀλεξανδρεὺς δὲ γένος, ἐν δευτέρῳ Ἐρωτικῶν Ath. X. p. 425. C. **Neoptolemus** ὁ Παριανὸς ἐν τῇ Διονυσιάδι Ath. III. p. 82. D. wird am meisten ὁ γλωσσογράφος wegen seines für Homer und andere Dichter bedeutenden grofsen Werkes γλωσσῶν genannt; er ist schwerlich der Theoretiker, den Horaz bei seiner *Ars* soll benutzt haben: Meineke *Anal. Alex. Epim.* V. Andere wird man aus dem Zusatz zu §. 98. heranziehen können. Hiernach bleibt als litterarische Gröfse dieses Zeitraums, die wir nur nicht genauer fixiren können:

13. **Babrius**, Verfasser von 2 (nach Suidas 10) Büchern choliambischer *Μυθιάμβων*, der Gründer aller guten Aesopischen oder Fabellitteratur. Früher beruhte sein Andenken hauptsächlich auf einer beträchtlichen Anzahl Fragmente, welche Suidas mit dem Namen des Dichters oder auch
1045 unter dem Titel ἐν *Μύθοις* anführt. Von seinem Zeitalter liefs damals durch Kombination nur soviel sich ermitteln, dafs er gewifs vor dem dritten Jahrhundert unserer Zeitrechnung schrieb, weil im Beginn desselben Dositheus zwei Stücke jener Fabelsammlung übertrug; Kaiser Iulian setzt die Mythen des Babrius als allgemein bekannt voraus, der Römische Fabulist Avianus aber las sie in zwei Bücher abgetheilt und scheint ihn als Vorgänger des Phaedrus zu betrachten. Erst **Tyrwhitt** erweckte den fast vergessenen Dichter und gab ihm sein volles litterarisches Recht wieder. Ausgehend von alten Handschriften des Aesop, in denen Choliamben durchschimmern, und von seinen drei ältesten Ausgaben, welche trotz grofser Verschiedenheiten in Babrius ihren gemeinsamen Grund haben, gewann er ein Supplement für Suidas, und er machte wahrscheinlich dafs aller Bestand Aesopischer Litteratur, selbst in aufgelöster Gestalt und in der späten schlechten Prosa, wesentlich auf diese poetischen Fabeln zurückgehe, dafs der Kern des Griechischen Aesop ein aufgelöster Babrius sei. Die Kombination Tyrwhitts ist dann durch Italiänische Codices (*Flor. Vatic.*) des Aesop, worin die Spur choliambischer Dichtung klar am Tage liegt, zur Gewifsheit erhoben worden; die Trümmer des alten Corpus hatten in grofser Ausdehnung sich gemehrt, und liefsen nicht zweifeln dafs Babrius der Stifter der Griechischen schriftmäfsigen Fabel

war, und die Byzantiner ihn theils in Hexameter, in elegische Distichen, in Iamben umsetzten, theils unter dem herkömmlichen Namen Aesop in Prosa redigirten, die sie zuerst korrekt und dem dichterischen Text getreu, dann nachläfsig und in schlechter Form schrieben. Nachdem so der Besitzstand des Babrius gesichert war, wurde das Interesse daran in unseren Tagen lebhafter angeregt, als durch einen unerwarteten Glücksfall 123 vollständige Fabeln, in zwei Bücher eingetheilt, deren zweites (zugleich das später herausgegebene) beim funfzehnten Stück abbricht, aus einer Abschrift vom Berge Athos zum Vorschein kamen. Zwar fehlen dieser Sammlung weder Verderbnifs, Lücken, verschobene Wörter und Verse noch Interpolationen, und es gibt dort genug Spuren einer schlechteren Recension, lauter Zeichen eines volksthümlichen Lesebuchs, auch erinnert daran besonders eine Zahl Epimythien und moralischer Zusätze; überhaupt hat die Redaktion viel ursprüngliches verwässert oder abgestreift. Gleichwohl gewährt die Sammlung ein volles und abgerundetes Bild des Dichters, wovon man sonst in den wenig ausgedehnten 1046
Trümmern nur vereinzelte Züge sah, und sie bestätigt den früher gefafsten Eindruck. Vielleicht ist Babrius weniger Erfinder gewesen als der praktische Kopf, welcher im Leben die häufig umlaufenden Fabeln ergriff und das dort ruhende Korn des gesunden Menschenverstandes in seinem ganzen Werth zu schätzen wufste. Gewifs hat er den Fabelstoff gesichtet und fixirt; noch gewisser ist dafs kein Fabulist mit gleich süfser Einfalt erzählt, keiner so glücklich den Ton der Natur und des Gemüths getroffen hat. Man bewundert an diesen kleinen popularen Gemälden, denen mancher beigemischte lokale Zug aus der ersten Hand einen hohen Reiz verleiht, vor allem die Wahrheit und Treue, dann den lebhaften Ton und praktischen Witz; die Erzählung ist fliefsend, rasch und kurz, ohne beim unwesentlichen Detail zu verweilen; die Zeichnung der Figuren präzis, ihre Haltung naiv und frisch; ein eigenthümlicher Zauber liegt aber in der durchsichtigen Form, welche heiter bis zu traulichem Geschwätz in der Mitte zwischen studirter Eleganz und kunstlosem Hausverstande steht, und den natürlichen Ausdruck

der Volksprache geschickt wiedergibt. Kallimachus war hier der nächste Vorgänger des Babrius; nach seinem Beispiel gebraucht er den Ionischen, vermuthlich eklektisch behandelten Dialekt und die Choliamben, und er pflegt dieses Metrum mit abgestumpfter Spitze, welches dem volksmäfsigen Ton sich vortrefflich anschmiegt, mit feinster Sorgfalt und Sauberkeit aber frei von Schulzwang im Versbau zu bearbeiten; aber die glossematische Färbung des Alexandriners hat er vermieden. Diesen Verein poetischer Gaben spiegelt kein Stück so rein oder in gröfserem Umfang ab als Fabel 95 in 102 Versen, sein Meisterstück, das durch Anmuth und mimischen Reiz ebenso sehr sich auszeichnet als durch Schönheit der Rhythmen. Sonst bietet noch jetzt der Besitz der volleren Sammlung nichts neues, um seine Zeit genauer zu bestimmen. Unbedenklich darf man ihn aber spätestens in die Zeit der ersten Kaiser setzen; auch liegt die Vermuthung nahe dafs er in Asien schrieb, vielleicht ein Syrer war.

13. Diese summarische Notiz mag hinreichen, um dem Dichter Babrius seinen Platz anzuweisen; in einem Fachwerk der Prosa wird er bei der Geschichte der Aesopischen Fabel von neuem in Erwägung kommen, soweit er für Ueberlieferung des Stoffs eine Bedeutung hat. Nach der ersten Andeutung von Bentley *Opusc.* p. 76. wurde wichtig (Tho. Tyrwhitt) *Dissert. de Babrio*, *Lond.* 1776. *Auctarium* bei seinem Orpheus; Abdruck durch Harles, Erl. 1785. und vor d. Aesop von Furia. Schon damals erkannte Herder den Werth des Babrius, und er rühmte denselben als das Muster antiker Fabeldichtung. Vatikanische Fabeln bei Furia p. 142—156. Restaurationen derselben in choliambischer Form von Koraës; man möchte wissen wie Cobet *Varr. Lectt.* p. 182. von der Florentiner Fabellese bei Furia so reden darf, als ob er zuerst die Spur von Versen entdeckt hätte. Sammlung beim Aesop v. Schneider p. 116—138. und in der Ausg. von Halm, L. 1852. Mifsgeburt *Babrii fabularum choliamb.*
1047 *l. tres etc. coll. F. X. Berger*, *Monach.* 1816. Levis *on the fables of Babrius*, im *Philological Museum* I. 280. ff. Kritische Verarbeitung des damals vorliegenden Materials: *Babrii fabulae et fabularum fragmenta coll. et illustr. I. H. Knoche*, *Hal.* 1835. Handschrift vom Athos, durch Minas aufgefunden, jetzt im Britischen Museum. Hiernach *editio princeps*: *Babrii fabulae iambicae CXXIII. nunc pr. editae.* I. Fr. Boissonade *recens. Par.* 1844. auch in e. kleinen Ausgabe; hiezu Fr. Dübner *animadv. criticae de Babrii μυθιάμβοις*, *P.* 1844. *C. brevi annot. crit. edd. Orelli et Baiter*, *Tur.*

1845. Erste kritische vervollständigte Ausgabe: *Babrii fabulae Aesopeae.* C. Lachmannus *et amici emendarunt. Berol.* 1845. Vergl. des Verf. Bericht über die damalige Babrius-Litteratur in der Hall. ALZ. 1845. N. 255—57. Konjekturen von Bergk *prooem. aest. Marb.* 1845. von Ahrens hinter der Schrift *de crasi et aphaeresi*, Stolberg 1845. von Schneidewin Gött. Anz. 1845. St. 1. 2. von Fix, Nauck u. a. in grofser Anzahl. Viele darunter sind scharfsinnig, noch mehr aber fein zugespitzt, die Mehrzahl dagegen (wenn man auf den Ton des Autors und die Rechte seiner Redegattung sieht) ohne Wahrscheinlichkeit. Programm von Drogan, Berl. 1847. Revidirter Text von Schneidewin, L. 1853. In Deutschen Choliamben, steif A. F. Ribbeck, Berl. 1846. gelungener W. Hertzberg mit Abh. u. Anm. Halle 1846. Gr. u. Deutsch mit den übrigen Choliambendichtern Hartung, L. 1858.

Name, Persönlichkeit, Zeit: *Βάβριος* besser bewährt als die Byzantinische Nebenform *Βαβρίας*, die gar zum Namen *Gabrias* geführt hat; auf Lateinischen Inschriften jüngerer Zeiten ist *Babrius* häufig. *Βαλέριος* wünschte Herder, durch die vermeinte Lesart eines Codex getäuscht, um jenen befremdlichen Klang zu beseitigen. Jetzt da das erste Buch an Branchus gerichtet ist (*ὦ Βράγχε τέκνον*) und das Vorwort des zweiten Buchs (mit der Widmung *ὦ παῖ βασιλέως Ἀλεξάνδρου*) den Ursprung Aesopischer Fabeln von den Syrern herleitet, wird man den landschaftlichen Namen eines Asiatischen Dichers eher ertragen. Cf. *Fab.* 57. extr. Dafs er die Mifsgunst der Höflinge fast unter den Augen seines fürstlichen Gönners erfuhr, hat Hertzberg p. 186. ff. als den Hintergedanken von *F.* 106. scharfsinnig erkannt. Die Güte der Schreibart erschien mehreren als ein hinlänglicher Grund, um den Verfasser nicht hinter die Zeiten des Augustus zu setzen. Doch befremdet immer das Stillschweigen der Grammatiker, da zuerst bei Suidas und Etym. M. dieser Name förmlich statt des Aesop auftritt; auch leitet die sorgfältige Technik des Verses (worüher einzeles Fix in *Revue de Philol.* I. p. 58. ff.) eher auf eine jüngere Zeit. Wer dann den Babrius im Ganzen überblickt und seinen Wortgebrauch bis in die neugeschaffenen Wörter überblickt, sieht dafs er schon mitten im Vulgargriechisch stand und dasselbe nur gelinde (selten mit Beimischung poetischer Blüten wie *F.* 11, 7. *καλλίπαις ἄμητος* und mehrmals in 12.) verfeinerte, wie nur ein Mann konnte, der mehr ein Mitglied des Volks als der Schule war. Dieses Vulgaridiom das zwischen den Stufen des Polybius und des Neuen Testaments manche Spielarten durchlief, zuletzt viel dem Latein analoges besafs oder aufnahm, kennen wir nicht genug; der Anschein von etlichen Latinismen berechtigt noch nicht mit K. F. Hermann Berl. Jahrb. 1844. Decemb. auf einen Römischen Verfasser zu schliefsen. Vergl. O. Schneider in

d. Ienaer LZ. 1845. p. 531. ff. Nach entgegengesetzter Seite hin überrascht Bergk durch die Hypothese, dafs Babrius zuerst 250. v. Chr. in Korinth, dann um 241. in Chalkis seine Fabeln herausgab; aber jede vom König Alexander ausgehende Kombination bleibt unsicher. Gegenwärtig mufs soviel für gewifs gelten, dafs erst Kallimachus (man legt ihm nicht unwahrscheinlich auch das Fragment in Apollon. *Lex. Hom.* v. *Ἄειδε* bei) die choliambische Form der Fabel begründete. Gar sehr steht es dahin ob Dio Chrys. II. p. 232. auf *F.* 86. anspiele. Man hat wol auch die Sammlung des Demetrius oder ein anderes prosaisches Corpus als Quelle des Babrius betrachtet, aber ohne genügenden Anlafs; dieser spricht vielmehr, indem er seine zweite Sammlung einleitet, *praef. l.* II. als Stifter einer neuen Muse. Sinnreicher war ein Gedanke von Schneidewin, dafs aus
1048 den im Babrius verstreuten Zügen eine weit ältere Sammlung Aesopischer und Libystischer Fabeln sich entnehmen lasse, die vielleicht in Athen entstand; doch enthalten jene Züge, welche noch in den aus verwandter Quelle geflossenen Sprüchwörtern wiederkehren, weniges das nicht überhaupt zum Charakter der frischen volksthümlichen Fabel gehört. Immer bleibt die Frage, wieweit der Dichter aus Büchern oder unmittelbar aus dem Munde des Volks schöpfte. Die Zahl der ihm eigenthümlichen Fabeln ist gar gering, s. *Ed. du Méril Hist. de la fable Ésopique* vor *Poésies inéd. du moyen âge*, *Par.* 1854. p. 46. Dafs man ihm wol auch Hexameter zuschrieb, hatte seinen Grund in der nachläfsigen Citation Suid. v. *Ἑταιρεία*: man las nemlich eine nach ihm gearbeitete hexametrische Sammlung, deren Fragmente Knoche behandelt Torgauer Progr. 1838. Im jetzigen Corpus mifsfällt aufser F. 40. und der freigeistigen 30. die man ebenso wenig als 63. (wo gar mühsam die Furcht des Volks vor den übelwollenden Heroen ausgesprochen wird, s. Meineke *Menand.* p. 158. Hesych. v. *Κρείττονας*) eine Fabel heifsen würde, nur die widrige F. 116. (von Hertzberg zu günstig aufgefafst p. 211.) an der schon der Vortrag anstöfsig wird; auch F. 119. ist des Babrius unwürdig, und F. 118. in Form und in Gedanken eine der schwächsten. Die Annahme zweier Recensionen würde auf F. 12, 13. 14. u. 19, 5. coll. Suida v. *Αἰώρα* passen; vielleicht auch auf 43, 6. 80, 4. wo Suidas zum besseren hilft. Wie die ächten Epiloge klingen mochten, läfst sich nur aus F. 74. erkennen; sonst haben eine gute Schlufswendung 11. 18. 112. Interpolationen vermuthet man häufig, wo der Ausdruck breit und wäfsrig ist; in einer so popularen Spielart werden wir aber nicht leicht mit Entschiedenheit darüber urtheilen können, selbst nicht über so verdächtigen Ueberflufs wie F. 9, 1. *Ἁλιεύς τις [αὐλοὺς εἶχε καὶ σοφῶς ηὔλει, | καὶ δή ποτ᾽] ὄψον ἐλπίσας ἀμοχθήτως κτλ.* wo die eingeklammerten Worte sich glatt fortschnei-

den liefsen. Wol die stärksten Interpolationen zeigt der Codex in F. 6, 6. (vgl. Suid. v. Ὦνον) 65, 1. 82, 8. und 5. wo ein *versus politicus* sich eingeschlichen hat. Die meisten gleichen der in 103, 4. 17. Uebrigens ist noch ein Supplement für die Kritik von Tyrwhitts Bodl. N. 2906. zu hoffen; nicht aber ein umgestalteter Text. Denn wenn Cobet *de arte interpret.* p. 154. sqq. zu erweisen sucht dafs bei weitem der gröfsere Theil der Fabeln von Späteren gemacht oder durch Interpolation verunstaltet sei: so zeigen seine Belege doch nur dafs vieles in unserem Texte matt und schlecht gesagt ist. Darin tritt ihm sogar Hecker im Philologus V. 490. ff. entgegen.

d. Dichter der dritten Gruppe.

Unter den vielen Lehrdichtern der Medizin, Astronomie und sonstiger praktischer Fächer gehören hieher Marcellus, die Oppiane, Manetho, Maximus und ihre Geistesverwandte.

14. Marcellus aus der Pamphylischen Stadt Side (ὁ Σιδήτης) war ein berühmter Arzt im Anfang des 2. Jahrhunderts, und geschätzt als Verfasser eines umfassenden medizinischen Gedichts in 42 Büchern, das man in den öffentlichen Bibliotheken Roms aufgestellt hatte. Jetzt sind nur ein prosaisches Fragment über Lykanthropie und ein Stück von 101 Hexametern über den ärztlichen Gebrauch der Fische vorhanden, wo trotz der Trockenheit, welche (besonders im ersten Abschnitt von 43 Versen) durch die Nomenklatur und wissenschaftliche Praxis entsteht, doch die stilistische Fertigkeit anzuerkennen ist.

14. Artikel bei Suidas, ergänzt durch ein Epigramm *Anth. Pal.* VII, 158. Thorlacius *de Marc. Sid.* 1819. in s. *Opusc.* IV. n. 3. Das prosaische Stück hat Aetius VI, 11. Das Stück der Ἰατρικά ist enthalten in *Cod. Medic.* (daraus *Marc. de remediis ex piscibus, Gr. c. metrica Lat. F. Morelli versione, Par.* 1591. Fabric. *B. Gr.* I. p. 15—21. XIII. p. 317—20.), berichtigter in zwei *Codd.* 1049
Pariss. Marcelli Sid. fragmenta duo recens. I. G. Schneider, hinter *Plut. de puer. educ. Argent.* 1775. Beim Didotschen Druck der *Poetae bucol. et didact. P.* I. Sammlungen in C. G. Kühn *Collectanea de Marcello Sidita*, 5 Progr. *L.* 1834—35. Ideler *Physici et Medici Gr.* I. 134—37.

15. Oppianus aus Anazarbus (nach anderen aus Korykos) in Cilicien, dichtete unter den Kaisern Marcus und

Commodus. Ihm gehören jetzt allein 5 Bücher Ἁλιευτικῶν, ein nicht ohne Sachkenntnifs, mehr aber aus dem Studium zahlreicher Vorgänger verfafstes Lehrgedicht über Aufenthalt und Eigenschaften, Lebensweise und Fang der Fische. Sein blühender gebildeter Stil fesselt ebenso sehr als der heitere gemüthliche Ton, auch ist sein Versbau rein und wohlklingend; aber verführt vom Streben zu interessiren wird er dem sophistischen Geschmack jener Zeiten gemäfs wortreich, er neigt zur rhetorischen Malerei und gestattet Einzelheiten zu vielen Spielraum, ohne die Gruppirung und Uebersicht des Ganzen strenger ins Auge zu fassen. Das Werk wurde fleifsig gelesen und abgeschrieben; der Text hat durch Interpolation mehrfach gelitten. Diesem Dichter legte man ein zweites Werk unter demselben Namen bei, die gegen Ende nicht vollständigen 4 Bücher Κυνηγετικῶν. Der Verfasser hat sich als Syrer aus Apamea bezeichnet und sein Werk dem Caracallus gewidmet, übrigens die Halieutika häufig entschieden nachgeahmt. Allein er steht dem Oppian nicht nur in poetischem Geist sondern auch in Stil und metrischer Technik völlig nach; überhaupt aber kennt er keine Schule. Sein Stil folgt der Asiatischen Rhetorik, er leidet an Schwulst und ermüdet durch den rauschenden Wortschwall, sein Sprachschatz ist ohne strenge Wahl aus den verschiedensten Dichtern zusammengelesen; überall beweist er so wenigen Geschmack, im Wortgebrauch und in Strukturen so geringe grammatische Bildung, dafs man ihn für einen Fremden halten möchte, der spät mit dem Hellenismus vertraut wurde. Auch in seiner metrischen Technik vermifst man genaue Beobachtung der Regel, wie in Caesur, Position und Symmetrie der Füfse, noch weniger verräth sein schaukelnder Vers ein geübtes Ohr. In der Ausführung seines Stoffs entwickelt er nach Art eines Technikers hinter einander den naturhistorischen und (in Buch 4. von der Jagd) den praktischen Theil. Auf einzelen Punkten wird indessen mancher Anstofs durch bessere Handschriften, an denen es nicht fehlt, sich heben oder schwächen lassen. Wenn auch nicht Kommentatoren der Oppiane vorkommen, so sind doch aus Studien der Byzantiner man-
1050 cherlei Scholien hervorgegangen, meistentheils dürftige, zu-

letzt immer mehr sich verlierende Bemerkungen später Zeiten; daneben Paraphrasen des auch am Nikander thätigen Euteknios. Letzterer hat überdies ein dürres Gedicht *'Ορνιθιακά* (sonst *'Ιξευτικά*), in drei Büchern, das eher dem Dionysius oder sonst einem trocknen Ornithologen als den Oppianen gehörte, prosaisch aufgelöst.

15. Artikel bei Suidas und mehrere *Vitae* vor den *codd.* Letztere treffen im wesentlichen darin zusammen, dafs sie von der edlen Abkunft und guten Erziehung des Oppian, von den politischen Schicksalen seines Vaters Agesilaus unter Severus, von der Gunst die der Sohn beim Caracallus fand, und vom Tode des Dichters im Alter von 30 Jahren berichten; diesem einen werden *'Αλιευτικά, Κυνηγετικά, 'Ιξευτικά* zugeschrieben. Schneider hatte zuerst den Unterschied beider Lehrgedichte erkannt, und verwarf dieses Gewebe von Erdichtungen; andere schützten es; davon ausführlich F. Peter Progr. Zeitz 1840. 4. Die metrischen Thatsachen wodurch *Cynegeticorum scriptor* charakterisirt wird, hat zuerst Hermann bezeichnet *Orph.* pp. 695. 712. 739. 760. sq., nach ihm aber sorgfältig erläutert Lehrs *Quaest. ep.* p. 306—324. Einer besonderen Erörterung bedürfen noch Sprache und Sprachschatz, ein in vielen Hinsichten anziehender Stoff, er setzt aber eine strenge Revision des Textes voraus, nur wäre diese mit mehr formaler Kenntnifs und Behutsamkeit zu behandeln als von Schneider bewiesen ist. Bei den *Cynegetica* wird man oft an die Poesie der Bassariken erinnert, mit der eben dieser Poet (I, 24.) sich befafst haben mag: dahin weisen der geblähte Ton, die rauschende Manier, der Mangel einer beständigen Phraseologie; ferner der empfindsame Vortrag, der in Exklamationen nicht zu geschickt sich Luft macht, wie I, 330. *ὦ πόσση κραδίῃ, πόσση μερόπεσσι πέλει φρήν.* II, 375. *αἰδὼς ὦ πόσση, πόσσος πόθος ἐστὶ τοκήων*, noch stärker III, 464. ff. und vollends der Hymnus auf Eros 410. ff., dann ein Wortschwall wie II, 565. *νόσφι πόθων καὶ νόσφι γάμων καὶ νόσφι τόκοιο.* Von seinen Studien in der Dionysos-Fabel gibt eine Probe IV, 233. ff. Apamea nennt er seine Stadt II, 127. 157. Verfasser der Halieutika: unter Lehrdichtern dieser Klasse nennt Ath. I. p. 13. B. *καὶ τὸν ὀλίγῳ πρὸ ἡμῶν γενόμενον 'Οππιανὸν τὸν Κίλικα*, die Stellen dagegen (bei Schneid. p. XIII.) worin er Antoninus als Mitkaiser erwähnt, könnten zweifelhaft lassen ob er Commodus oder Caracallus (dafür Scaliger *in Euseb.* p. 221. sq. durch die *Vita* getäuscht) meine. Unter den poetischen Manieren dieses Dichters fällt die Häufigkeit und Wortfülle seiner Gleichnisse auf, selbst den Strafsenräuber hat er angebracht II, 408. vergiftete Brunnen IV, 685. und die Sterbestunde des

Menschen III, 108. ebenso gut als eine Zechgesellschaft 358. Einer seiner vielen Vorgänger war auch Seleukus von Emisa, Verfasser von 4 B. Ἀσπαλιευτικῶν (*Suid.*), verschieden von Seleukus aus Tarsos, dessen prosaisches Werk Ἁλιευτικά Ath. I. p. 13. C. VII. p. 320. anführt. Die Thatsache dafs von den ***Halieutica*** die MSS. zahlreicher sind als von den *Cynegetica*, bezeugt auch ***Schol. Taurin. Peyroni notit. libr. Valp. Calus.*** p. 77. (dort p. 78—80. kritische Beiträge) *νῦν δὲ τῶν Ἁλιευτικῶν πολλὴ ἡ ζήτησις εἰς ἀνάγνωσιν, τῶν δ᾽ ἄλλων μικρὰ καὶ ὀλίγη καὶ (ἣ) οὐδεμία.* Schon Sozomenus erwähnt in der Vorrede, wo er die Freigebigkeit des Kaisers Severus gegen den Dichter rühmt, die besondere Neigung der Leser: *ὡς χρυσᾶ ἔπη τὰ Ὀππιανοῦ εἰςέτι νῦν παρὰ τοῖς πολλοῖς ὀνομάζεσθαι.* Merkwürdig für die fleifsige Lesung Oppians Theodorus Prodromus in ***Cor. Atakta*** I. p. 12. Im Alterthum ist nur die Rede von *Ὀπ-*
1051 *πιανὸς Κίλιξ ποιητὴς Ἁλιευτικῶν*, und ihn hat Aelian *N. A.* IX. benutzt, aber auch Eustathius, der so fleifsig ihn citirt (Peter p. 12. sq.), weifs nichts von den *Cynegetica*. Die Scholien oder Marginalien hauptsächlich zu den Halieutika zog aus 3 MSS. zuerst Rittershus hervor: er legte sie dem Tzetzes bei, der wirklich in den Münchener Codd. 59. 88. 134. 152. stecken soll, und nach ihm schmeckt auch die Probe eines ausführlichen Scholiasten bei Schott ***Obss. Human.*** p. 147. Wenig besseres fand Schneider *praef. ed. pr.* p. XX. im Pariser; eine vollständige Sammlung soll der Turiner Codex 39. enthalten. Was wir jetzt lesen, sind mehr oder minder kurze Bemerkungen ungelehrter Byzantiner, vorzüglich zu den Halieutika. Den dürren Entwurf derselben bietet das dürftige, von Rutgersius ***V. Lectt.*** VI. 5. herausgegebene ***Glossarium Graecum***, dessen Bestimmung zuerst Fr. Struntz in einer noch jetzt vielen Gelehrten unbekannten Schrift (I. Rutgersii ***Glossarium Gr.*** *nunc penitus restitutum*, ***origini suae vindicatum atque annott. illustr. Vitemb.*** 1719.) nachwies, worauf Dorville dasselbe redigirte ***Misc. Obss.*** IX. 100—142. Die vollständigste Sammlung der Scholia in Oppianum gab Bussemaker, wovon bei Nikander; sie macht keinen erfreulichen Eindruck und nützt wenig. Die Paraphrasen des Euteknios sind nur für *Cyneget.* I. und das Werk *de Aucupio* herausgegeben: ***Paraphr. Cynegeticorum*** in ***Mustoxydis Syll. Anecd. Ven.*** 1817. ***Paraphr. Ixeuticorum*** *l.* III. *ed.* ***Er. Winding***, ***Hafn.*** 1715. besser in d. ersten Ausg. v. Schneider, zuletzt bei der Didotschen Ausg. der Scholia; die besseren MSS. sind noch nicht zu Rath gezogen. Der Dichter der ***Ixeutica*** nannte sich am Schlufs Dionysius: unter diesem verstanden einige den Dionysius Characenus, wir hören aber nur von D. aus Philadelphia, Eust. ***in Dionys.*** p. 81. *τὰ δὲ Ὀρνιθιακὰ εἰς ἄλλον τινὰ Φιλαδελφέα Διονύσιον, ὃν διὰ λέξεως ἀκυρολογίαν ἀπεκάλουν ὑπόκενον*, cf. ***in Dionys.*** p. 503.

(wo zu lesen, *librorum de Aucupio Metaphrasis Eutecniana cui Dionysio debeatur.*)

Ausgaben, in geringer Zahl. Zuerst die metrische Latein. Uebersetzung der Halieut. von Laurentius Lippus', Flor. 1478. 4. bei Aldus und sonst. *Ed. pr. Halieut. cura M. Musuri, Flor.* 1515. 8. *ap. Iuntam*, wichtiger als die sehr fehlerhafte *ed. pr. Halieut. et Cyneg. ap. Ald.* 1517. 8. Kritisches Verdienst hatte Io. Brodaeus, *Annotationes in Oppiani Cyneg. Quint. Coluth. Basil.* 1552. 8. Erklärungen von Bodin: *Opp. de Venatione Io. Bodino interprete, Lutet.* 1555. 4. gehört zum Abdruck des Aldinischen Textes, *ib. ap. Vascosanum* 1549. 4. Mittelmäfsige Revision, *Opp. ap. Adr. Turnebum, Par.* 1555. 4. Jugendliche, jetzt veraltete Kompilation: *Opp. c. interpr. Lat. commentariis et ind. studio Conr. Rittershusii, LB.* 1597. 8. Nachträge desselben in Hummels Neuer Bibl. 1776. Th. 3. Trotz aller Flüchtigkeit hat Schneider das meiste gethan: *Opp. Gr. et Lat. Cur. I. G. Schneider (c. nott.), Argent.* 1776. (Supplement in *Analecta Crit.* 1777.) nicht entbehrlich gemacht durch die zu summarische, sonst mehr diplomatische Ausgabe: *Opp. ad fidem libr. emend. (c. brevi annot. crit.) L.* 1813. *Cyneget. ad IV MSS. fidem rec. et suis auxit animadv. I. N. Belin de Ballu, Argent.* 1786. Dess. Französ. Uebers. Strasb. 1787. Im Didotschen Druck der *Poetae bucol. et didact. P.* I. mit Vorwort v. K. Lehrs. Lat. pros. Uebers. von 1052
Turnebus (*Opp.* T. II.), vortreffliche metrische v. Dav. Peifer, bei Schneid. zweiter Ausgabe. Kritische Beiträge: Dorville in *Miscell. Obss.* II. III. IV. D'Arnaud in *Lectt. Graec.* p. 176. sqq., erheblicher Pierson in *Verisimilia.* Prager Codex *Halieut.* in Passow *Opusc.* n. XI. Koechly *Coniectanea in Apollonium et Oppianum, L.* 1838.

16. Manetho der Aegyptier hat den Namen für ein von keinem bezeugtes astrologisches Gedicht, Ἀποτελεσματικῶν 6 Bücher, hergegeben. Aber nur an den Eingängen des ersten und fünften Buchs, welche von den vier übrigen sich auffallend unterscheiden, namentlich das fünfte, das schlechteste von allen, wo der Hellenismus hart und fremdartig, der Vortrag trocken und gemein, die Rhythmen ungewöhnlich sind (überdies ist im ersten sogar eine Zahl elegischer Pentameter überliefert), haftet der Schein als ob sie von einem Aegyptier herrührten; und vielleicht sind auch diese wenigen Züge nachträglich erst hinzu gekommen, als man eine Sammlung abschlofs; ohnehin liegt nicht das orientalische sondern das Griechische Himmelssystem zum Grunde. Diese beiden Bücher stehen nun weder unter sich noch mit den

übrigen in einem Zusammenhang; aufserdem ist das fünfte nur ein Verein aus mancherlei Bruchstücken, zum Theil auch aus Versen des vierten kompilirt. Letzteres ist ihnen am nächsten verwandt, ein Aggregat von Trümmern und kleinen Gruppen, merkwürdig durch eine Masse neuer Wörter und besseren Versbau, sonst aber vorzugsweise schlecht geschrieben, und wenn auch der Stil einigen Schmuck zeigt, so bleibt doch der Ausdruck flach und prosaisch. In den übrigen, worunter das sechste durch seine gewandtere Form hervortritt, bemerkt man geringere Differenzen; um aber ein System und einen fortschreitenden Zusammenhang herzustellen, müfsten diese drei Bücher umgestellt, auch Verse versetzt werden. Wer nun den so zertrümmerten Nachlafs der astrologischen Poesie näher betrachtet, erkennt wol dafs wir daran kein redigirtes Corpus sondern nur die planlos verbundenen Arbeiten verschiedener Dichter und Zeiten besitzen. Blofs die gedachten drei, welche man durch Umsetzung der Bücher wenigstens in einen geordneten Gang bringen kann, bilden ein in Form und Inhalt gleichartiges Ganzes. Allein die Sammlung ist von keinem abgeschlossen worden, sondern ein chaotischer Zufall hat alten Bestand und jüngere Nacharbeit in diesen Büchern zusammengeführt. Sie sind insgesamt dürre versifizirte Register der astrologischen Tafeln, ohne Kunst und Mannichfaltigkeit, selbst ohne wissenschaftliches Interesse; ihre metrische Technik verräth weder eine Schule noch den Einflufs des Nonnus. Die häufigen Anspielungen auf Zustände der Kaiserzeit und die zwar nicht eigenthümlichen aber belehrenden Schilderungen der Sitten führen auf keinen bestimmten Zeitpunkt vor dem dritten Jahrhundert. Für die Kritik bleiben viele Fragen übrig, welche die Form betreffen und das Urtheil über die poetische Bildung der wenig geschulten Verfasser bedingen, aber wegen der Lücken und der ungewöhnlichen Korruption des Textes, der auf einem einzigen *Codex Mediceus* ruht, lassen sie selten anders als hypothetisch sich behandeln.

16. Die Handschrift *Plut.* 28, 27. wird wegen ihrer kalligraphischen Kunst gerühmt. Ausgaben: *Maneth. Apotel. l. VI. nunc pr. ex Bibl. Med. ed. Iac. Gronov, LB.* 1698. 4. *Recogn. breves-*

que annott. crit. adiecerunt M. Axt et F. A. Rigler, Colon. 1832. Recens. A. Koechly, Par. 1851. in den Didotschen *Poetae bucol. et didactici*; er hat um den Text und in der ausführlichen *praefatio* noch mehr um Beurtheilung des Manetho sich ein Verdienst erworben. Probe einer Uebersetzung von Axt, Wetzlar 1835. Zahlreiche kritische Beiträge gab Dorville *in Charit.* Zweifel über die Authentie der Bücher (d. h. über Abfassung im gelehrten Alterthum) äufserten Holstenius und Heyne, letzterer *Opusc.* I. p. 95. auch mit der wenig statthaften Voraussetzung, Manetho sei stark interpolirt; eher durfte man glauben, wenn man die Menge der Risse, den häufigen Mangel an Zusammenhang und richtigem Fortschritt, zuletzt die starke Verschiedenheit des aufgeschichteten Baustoffs erwog, dafs die Versificatoren der Chaldaeischen Parapegmen mit ihrer Arbeit nicht aufs reine kamen. Die ersten richtigen Ansichten über die Differenzen 1053
der Bücher und die Spuren der Kaiserzeit hat Tyrwhitt *praef. Lithic.* p. LXI. sq. aufgestellt, dann in demselben Sinne Ziegler *de M. Apotelesm. libris* in Ruperti und Schlichthorst Magaz. f. Schullehrer 1793. II. p. 99. ff. ausgeführt. Hermann *Orph.* p. 761. und sonst bestätigte sie durch metrische Beobachtungen, welche Lehrs *Quaest. ep.* p. 279—81. und Philologus VII. 320. fg. benutzt und vermehrt, um besonders B. 2. 3. 6. unter verschiedene Dichter zu vertheilen. Ihm trat Koechly nicht ohne Grund entgegen, doch sagt zu viel der Ausspruch p. XVIII. *est autem dictio in his libris prorsus aequabilis et sui similis.* Derselbe hat den Bestand des Gedichts und die mit der Kritik des Textes verbundenen Fragen schärfer gesichtet als die vorletzten Herausgeber in einigen Kapiteln ihrer *Commentatio de Manethone eiusque carmine* gethan hatten. Ein Gewebe der unähnlichsten Poesie enthält Buch 1. darunter die mit hohem Pathos geschriebenen v. 139—151. 196—207. Den Anfang des Ganzen zugleich mit einem kleinen Sternenkalender sollte B. 2. machen, und es ist das lesbarste von allen. Den ganzen Manetho glaubt Koechly p. LXI. auf eine vierfache Masse zurückzubringen; es möchten aber doch mehr Portionen sein. Wol das seltsamste Problem liegt in den etwa 20 Pentametern des ersten Buches; man kann sie jetzt unmöglich in Hexameter umwandeln, ebenso wenig aber (K. p. XLIX.) den Kompilator jener Masse für so roh halten, dafs er aus einem anderen Astrologen die Pentameter einfach abgeschrieben hätte. Diese Distichen setzte wol einer der Leser an den Rand; meistentheils gleichen sie den *versus memoriales*, die besten sind v. 208—213. Schade dafs das Werk erst nach den Arbeiten von Scaliger und Salmasius erschien; denn man lernt zu wenig daraus, um noch jetzt mit der Prüfung des Objekts sich zu beschäftigen. Sichtbar gehören diese Sachen astrologischen und fanatischen Inhalts unter die letzten Bemü-

hungen des absterbenden heidnischen Glaubens. Zu dieser trüben Litteratur gehören aufser Lithika und Maximus noch 41 nicht schlechte Hexameter des Dorotheus von Sidon, den Salmasius *de A. Climact.* p. 289. sqq. gebraucht, und sechs elegische Distichen von Annubion, insgesamt 98: Iriarte *Codd. Matrit.* p. 244—47. und am Schlufs der Didotschen *Poetae didact.*

17. Maximus, der bisweilen für den Ephesischen Theurgen in K. Julians Zeit galt, heifst der Verfasser eines von Anfang bis zum Ende fragmentarischen Gedichts über den Einflufs der Gestirne auf das menschliche Thun, *περὶ καταρχῶν* in 610 Hexametern, welches derselbe Codex mit dem Manetho überliefert. Trotz aller Verderbnifs läfst sich Gewandheit der Form mit manchen Alexandrinischen Reminiscenzen nicht verkennen.

17. *Ed. pr.* Fabricius *B. Gr.* T. VIII. c. 25. Abdruck v. Ed. Gerhard, L. 1820. und hinter dem Manetho von Koechly. Das Gedicht legt Suidas dem Philosophen bei, noch immer erträglicher als Ruhnkenius, der es alles Ernstes einem Alexandriner aus den guten Zeiten des Kallimachus zueignen wollte; doch nimmt auch Koechly einen der jüngsten Alexandriner an. Der Stil weist in die Kaiserzeit. Was Tzetzes aus dem Orphischen Gedicht περὶ γεωργίας citirt, wies Wesseling *Probab.* 17. in Maximus nach. Gegen ihn suchten die Verschiedenheit beider Dichtungen Lenz in Ruperti Magaz. II. p. 359. ff. und Lobeck *Aglaoph.* p. 419—24. zu behaupten, letzterer aber mit der schwierigen Hypothese dafs Maximus jenes Orphische Werk vielfach ausgeschrieben und in das seine verwebt hätte. Doch wenn man den Plan und Gang des Gedichts erwägt, so gehört ihm ursprünglich dieses Kapitel. Von einer Florentiner Paraphrase des Maximus Dübner in Philol. V. p. 745. ff. und in *P. buc. et did.* p. LXXIII. sq.

18. Ein Anonymus schrieb in 215 mittelmäfsigen Versen ein von wunderthätigem Aberglauben erfülltes Gedicht, de viribus herbarum (*περὶ δυνάμεως τινῶν φυτῶν*), an dem die Wissenschaft keinen Antheil hat.

18. Zuerst in 190 Versen bei der zweiten Aldina des Dioskorides 1518. 4. wiederholt von Fabric. *B. Gr.* II. p. 630—660.
1054 Den Verfasser hält Hermann *Orph.* p. 717. für jünger als Manetho. Einen Nachtrag gab Sillig: *Anonymi carmen Graecum de Herbis e cod. Vindob. auxit I. Sillig*, bei *Macer Floridus ed. Choulant, L.* 1832. Beim Didotschen Druck der *Poetae bucol. et didact.* P. I. Hiermit lassen sich andere medizinische Didaktiker

verbinden, Philon und Andromachus (oben II. 1. p. 493. jetzt kritisch behandelt von O. Schneider im Philologus XIII. p. 25—58.), Archelaus, Theophrastus und Hierotheus, deren iambische Gedichte Ideler *Phys. et Med. Gr. Vol.* II. herausgegeben hat. Die vollständige Sammlung der *Fragmenta poematum ad rem naturalem vel medicam spectantium* enthält P. II. jener Didotschen *Poetae didact.* besorgt von Bussemaker, die wenn auch ohne kritischen Sinn gemacht wenigstens das Material auf den Platz beisammen bringt.

Anhang:

126. Die Griechische Anthologie.

1. Nach den Zeiten Alexanders des Grofsen kam das Epigramm (§.101, 3.), welches durch Simonides (§. 106.) eine methodische Kunst, ein geistvolles Organ für jeden lebendigen poetischen Moment geworden war, immer allgemeiner in Umlauf. Jeder gebildete Mann besafs daran den schlichten Ausdruck einer produktiven Stimmung. Zwar blieb die monumentale Darstellung, die Exposition von historischen Thatsachen und Monumenten, Weihgeschenken und Grabstätten, auch ferner ein wesentliches Motiv und das Epigramm bewahrte noch immer einen objektiven Charakter: es gab berühmte Dichtungen dieser Art, welche wie das Epigramm des Choerilus von Iasos (Schlufs d. Anm. zu §. 97.) durch plastische Kraft sich auszeichneten; bald übertrug man aber den Aphorismus des Gedankens und der Empfindung mit gleicher Kürze und Schärfe des Worts, wennschon nicht mit gleicher Einfalt, gewissermafsen in demjenigen Sinne den das Relief in der plastischen Kunst hat, auf alle später entwickelten Zustände der Humanität und Sitte. Die Zahl der Bearbeiter wuchs und die gesteigerte Praxis führte zu gröfserer Leichtigkeit. Hiedurch gerieth diese Spielart unmerklich auf einen anderen Standpunkt. Erstlich berührte sie der künstliche Geist der Alexandrinischen Poesie: denn nachdem sie einmal in den engen Kreis der dortigen Aufgaben gezogen war, gehörte diese Form bald unter die regelmäfsigen Zugaben und Beiwerke der Gelehrsamkeit, und zog ihre Themen aus Motiven der Gesellschaft und der Litteratur. Dann aber lag es nothwendig in den damals von aller Oeffentlichkeit ab-

gewandten Verhältnissen, dafs das Epigramm seinen praktischen und historischen Charakter verlor, desto mehr aber aus dem inneren Leben, seinen Leidenschaften und Erfahrungen schöpfte, mithin wieder zu sein begann was es im Anfang war, ein Auszug des elegischen Gedichts. Diese Blüten des gebildeten Geistes bewegten sich vorherrschend in gemüthlichen Stimmungen, in Neigungen und Gefühlen des Privatmannes, sie sprachen Geständnisse der Liebe (ἐρωτικά) nicht weniger als Spott und kleine persönliche Polemik (σκωπτικά), bisweilen in einer künstlichen Fassung, aus. Das Epigramm
1055 wurde daher zum Gelegenheitgedicht, und besafs, ohne sich einer höheren Regel zu unterwerfen, nur im Talent und geistigen Reichthum jedes Darstellers seinen Werth. Es lag aber auch in der Natur einer auf eintönige Zustände des Privatlebens beschränkten Dichtung, dafs Gedanken und Formen allmälich sich wiederholten und in einem engen Kreise festsetzten, häufig genug blofse Variationen desselben Typus enthielten. Doch je länger es geübt und nach allen Seiten geschliffen wurde, je mehr die Dichter des in wenigen Distichen abgeschlossenen Epigramms sich überboten, desto mehr forderte man Eleganz und Sauberkeit; eben darin berührt es sich mit dem Geist der gleichzeitigen Glyptik, und man hat die treffende Bemerkung gemacht dafs die Kunst der geschnittenen Steine, welche während dieser Jahrhunderte zur höchsten Blüte kam, in Erfindung und berechnetem Detail auf dem engsten Raum, aber auch in Zierlichkeit und Anmuth vorzugsweise den Epigrammen der Anthologie gleicht und dem Alexandrinischen Wesen geistesverwandt ist. Sehen wir ferner auf die Verfasser und auf Abkunft derselben, so tritt uns die nicht zufällige Beobachtung entgegen dafs die besten und ältesten Epigrammatiker ihrer Abstammung nach Dorier waren: sie gehörten also (p. 451.) demjenigen Stamm, welcher zur gründlichen Charakteristik, zur mimischen Zeichnung und Auffassung von belebten malerischen Situationen ebenso viel Neigung als Beruf hatte. Auch einige Frauen wie Nossis und Anyte finden wir unter ihnen; was ihre Namen trägt, gefällt durch Natur und den Reiz edler Einfalt. Einen Ueberblick dieser in kleinen Bildern verstreuten individuellen,

sogar sentimalen Ideenwelt gestattet zuerst die Epigrammensammlung des Kallimachus; einen weiteren als Theokrit, unter dessen Epigrammen (p.492.) diejenigen am meisten anziehen, welche Denkmäler der Freundschaft und des litterarischen Urtheils bezwecken. Theokrits Freund (p. 499.) der Arzt Nikias aus Milet und sein Kunstgenosse Asklepiades von Samos (unter diesem Namen besitzt man von ihm und Homonymen 39 besonders erotische Kleinigkeiten) zeigen mehr Natur als Kunst. Aber auch gelehrte Thatsachen, wie manche der Naturwissenschaft (bekannt Archelaus, Th. I. p. 444.), begann schon jene Zeit im Epigramm vorzutragen. Mehr glänzte Rhianus der Kreter, der mit weichem Stil den Ton in der erotischen Spielart (p. 642.) angab; ihm gegenüber offenbart der etwas ältere Mnasalkas von Sikyon in 18 einfach geschriebenen Stücken, meist zum Gedächtnifs von Kriegsmännern und Todten, einen ernsten männlichen Geist. Auch gehört hieher die Mehrzahl erotischer Dichtungen bei Bion und Moschus. Ungefähr in derselben Zeit machte Posidippus (ὁ ἐπιγραμματογράφος, zur Unterscheidung vom komischen Dichter) eine Sammlung, deren Eleganz und Anmuth aus den Ueberresten seiner Poesie (21) sich ahnen läfst: denn diese sind fein und geistreich. Doch war wol zuerst Leonidas von Tarent, der eine seltne Gewandheit besafs, von Beruf Epigrammatiker. Gegen hundert kleine Gedichte sind von ihm in Distichen und Iamben vorhanden; er hat dort die mannichfaltigen Verhältnisse des Privatlebens, namentlich die Weihe von Anathemen und das Andenken der Todten in sorgfältiger Ausführung des Details, zwar etwas eintönig aber leicht und klar behandelt und dafür gleichsam einen scharfen Lapidarstil geschaffen. Hier kann man schon wahrnehmen dafs der naive Ton bereits vor der Rhetorik und festen Technik sich zurückzog. In kleine Felder dieses epigrammatischen Kreises theilen sich nach 200. v. Chr. Theodoridas von Syrakus (Schlufs von §. 112.), Alcaeus der Messenier (unter seinem Namen 22 Stücke) und Dioskorides (39 Epigr.), der vermuthlich in Alexandria schrieb und am glücklichsten die Gröfsen der Litteratur feiert; diese beiden zeigen schon weniger Talent als Geläufigkeit und

Fülle der Rede, wenn auch nicht ohne glückliche Wendungen. Nach solchen Vorgängern konnte die Epigrammendichtung mit blofser Routine geübt werden, und man begreift alsdann dafs die Dichter einen Aufwand an rhetorischer Feinheit und glattem Redeflufs namentlich in dem epideiktischen Fach zur Schau trugen. Vor vielen war hiedurch namhaft Antipater von Sidon, älterer Zeitgenosse Ciceros, dessen zahlreiche Kleinigkeiten (öfter mit den unbedeutenderen Stücken des A. von Thessalonike vermischt) auf Personen der Vergangenheit und Gegenwart, auf Denkmäler oder Kunstwerke das ihm nachgerühmte Talent der Improvisation bestätigen, aber in aller wortreichen Variation bekannter Themen und Gedanken selten einen eigenthümlichen Einfall gewähren; nicht anders der von seinen Landsleuten im Uebermafs gefeierte Archias, welcher nur die Wendungen seiner Vorgänger variirt, sonst nichts eigen hat als eine breite rhetorische Manier. Den Epikureer und geübten Weltmann verleug-
1056 net Philodemus (34 Epp.) nirgend in seiner kecken erotischen Poesie. Unter so gewandten Händen vollendete sich bald die Technik des Epigramms, mit Leichtigkeit lernte man seine gefälligen Formen, um Witz und Geist in die popularsten Themen auf dem engsten Felde zu legen, und schnell war eine beträchtliche Menge solcher Dichtungen, die meisten zerstreut als fliegende Blätter oder als Beiwerk gröfserer Arbeiten, in Umlauf gekommen. Da fafste zuerst Meleager aus Gadara (um 60. v. Chr.), er selbst ein geistreicher Dichter im erotischen Epigramm, den Plan in einer Auswahl und gleichsam in einer Blütenlese die edelsten Gaben aller Jahrhunderte zu vereinigen. Dieser duftige Kranz von Blumen und Pflanzen, welchen er in der Zueignung allegorisch ausmalt mit Nennung seiner Quellen, unter denen die klassischen Namen Archilochus, Sappho, Anakreon, Simonides und die berühmtesten Mitglieder der Alexandrinischen Periode (mindestens 46) glänzen, war der früheste Versuch einer Anthologie, *Στέφανος* überschrieben. Die Stücke derselben folgten in alphabetischer Ordnung; eine nicht geringe Zahl ist daraus in die nächsten Sammlungen übergegangen, und gibt durch inneren Werth einigen Ersatz für den Verlust des Gan-

zen. Die eigenen, weder in Gefühl noch in Technik zu strengen Epigramme Meleagers (128) bewegen sich zwar in einem kleinen Kreise von Bildern und Ideen, meistentheils zum Preise geliebter Knaben und der Heliodora, behandeln ihn aber mannichfaltig und überraschend mit geistreichem Witz. Sie sind fein und geschmackvoll, tändeln mit erotischem Feuer und verrathen viele Phantasie, leiden aber unter der stark aufgetragenen Syrischen Rhetorik und übertreiben die Kunst; einige Dunkelheit verschuldet auch der Hang des Dichters, mit seinem schlüpfrigen Stoff zu spielen, andere Schwierigkeiten macht die kühne, durch Bilder verfeinerte Diktion, und sie werden zuletzt durch den schwierigen Text gesteigert. Sein hexametrisches Frühlingsgedicht (110.) welches die Neueren bewundert und in vielen Uebersetzungen gefeiert haben, athmet nirgend jenen warmen erotischen Hauch: es zeugt von einem Talent für malerische Poesie, aber dieses zierliche Stilleben erhebt sich nicht über die den Alten gewohnte Beschreibung der äufseren Natur.

1. Hier wo alles wesentliche von Jacobs vorgearbeitet und festgestellt ist, genügt es für die Geschichte der Anthologien auf dieses Mannes *Prolegomena* vor dem ersten Theile seiner *Animadversiones* (summarisch in der Hallischen Encykl. und vor dem *Delectus Epigr.* vorgetragen), für die Notiz von den einzelen Epigrammatisten auf dessen *Catalogus poetarum epigrammaticorum* in *Vol.* XIII. seiner *Anthologia Graeca* zu verweisen. Mit dem Verzeichnifs der Dichter beschäftigten sich früher schon Reiske und Schneider in *Anal. crit. Frcf.* 1777. *num.* 1. Neben *ἀνθολογία* bestand auch *ἀνθολόγιον ἐπιγραμμάτων*, welcher Titel dem Diogenian zugeschrieben wird, dann bei Stobaeus und Orion vorkommt; jene Form pafste selbst für wissenschaftliche Regesten, wie für das astrologische Archiv des Vettius Valens. 1057
Den Anfang machten die Sammlungen offizieller Titel als Quelle für den Historiker, wie Hellanikos *Ἔμμετροι Καρνεονῖκαι*, oder für Antiquitäten, wie Philochorus und Polemon der Alterthumsforscher, dessen Schrift *περὶ τῶν κατὰ πόλεις ἐπιγραμμάτων* *Athen.* X. p. 436. D. 442. E. citirt; die beiden witzigen Kleinigkeiten aber die dieser daraus anführt, gehören unter die geistreichen Spöttereien oder *σκωπτικά*, welche Hecker in s. *Comment.* I. p. 5. ff. charakterisirt. Solche gab es in mehr Spielarten als jetzt unmittelbar hervortreten, wo sie sich unter künstlichen Formen verstecken: ein artiger Beleg der Scherz des

Leonidas unter den *ἀναθηματικά A. Pal.* VI, 293. Uebrigens wird hier niemand eine Definition und Kunstlehre des Epigramms wie beim entsprechenden Kapitel der Römischen Litteratur erwarten, denn alles hängt hier an dem Wissen vom historischen Fortgang dessen was Parerga der Poesie heifsen darf. Die metrische Form des Epigramms in der Griechischen Anthologie gibt ein verjüngtes Bild elegischer Poesie; in Ton, Vortrag und Ideen aber ist es ein Auszug aller poetischen Bildung, ein Niederschlag der grofsen Redegattungen, und gestattet nur eine Charakteristik seines so mannichfaltigen Gehalts. Diesen hat mehr beredt und empfindsam als erschöpfend Herder in s. Anmerkungen über die Anthologie d. Gr., besonders über das Gr. Epigramm, Zerstr. Bl. I. II. geschildert; weit reiner gab ein Wort von Goethe im 38. Brief an Herder den Eindruck dieser feinen Poesie wieder: „Der grofse Verstand, die weite Uebersicht der Welt, die reizende Mannichfaltigkeit der Erfindung, der Ernst und die Lieblichkeit finden sich nicht leicht zusammen. — Auch die welche geringer scheinen heben die übrigen, wie gelinde Schatten ein zartes Licht.“ Vor Herder suchte Lessing (Anmerk. über das Epigramm V.) die glänzende Seite des Martial, den witzigen Stachel mit überraschender Schlufswendung, auch in Gedichten der Anthologie nachzuweisen: aber man empfindet wenig davon. Ein historischer Ueberblick J. Haenel *de epigrammatis Graeci historia*, Bresl. Progr. 1852. Viele Fragen welche die Technik, die Weisen des Vortrags, die besonders unter Alexandrinern geformten Bilder und Spiele der Phantasie (beispielsweise das Reich des Eros, Welcker Kl. Schr. II. 382.), den wechselnden Dialekt (Graefe *praef. in Meleagr.* Iacobs *praef. A. Pal.* p. XL. sqq.), den Bau des Hexameters angehen, erwarten noch genauere kritische Bestimmung; schon um der hier so unentbehrlichen als gemifsbrauchten Konjektur eine Schranke zu setzen.

Antipater: Weigand *de Antipatro Sidonio et Thessalonicensi poetis, Vrat.* 1840. Meleager: *M. reliquiae, lect. var. et comment. perpetuum adiecit I. C. Manso, Ien.* 1789. *M. epigrammata, c. obss. crit. ed. Fr. Graefe*, L. 1811.

2. In den Anfängen der Römischen Kaiserzeit, von Augustus bis zum Beginn der Sophistik, gefiel und blühte das Epigramm, je mehr man die gröfseren Aufgaben der Poesie vermied. Die Zustände des Privatlebens boten noch einen mannichfaltigen Stoff, man ergriff jedes Ereignifs, das ein poetisches Korn oder einen Zug der Sittengeschichte verbarg, die weit verbreiteten Mittel der Bildung erleichterten die Technik des Versmachers, endlich lieferte die Schule nur

zu reichlichen Vorrath an Witz und an feinen geistreichen
Wendungen. Daher die beträchtliche Zahl der Epigrammatisten,
unter denen wir auch gebildete Römer antreffen, und wir
besitzen aus einem ansehnlichen Nachlafs mehr oder weniger
Ueberreste; selten können aber diese Dichtungen erfreuen
und Genufs geben. Der frische Reiz und Schwung dieser
poetischen Spielart war vorüber, und machte dem zünftigen
studirten Meistersang breiten Platz. Die Mehrzahl sucht müh-
sam durch Fleifs, durch Fülle der Farben und künstliche Varia-
tion der überlieferten Themen zu gefallen. Diese Farben
sind aber trocken, der Ausdruck weder einfach noch natür-
lich und leicht genug, die Formen der Graecität nicht immer
korrekt, die Stoffe selten mit Kritik und Geschmack erlesen,
sondern gewöhnliches mischt sich mit erhabenem, der flüch-
tige Moment des Tages, in dessen Dienst die Poesie, nament- 1058
lich die der Römischen Klienten, gefällig tritt, die bunten
Erscheinungen der Welt wechseln unter den Kaisern mit den
geistigen Interessen; der Ideenkreis ist weder reich noch
ruht er auf eigenthümlicher Erfahrung. Als namhafte Ver-
treter einer solchen epigrammatischen Manier kennen wir
Antipater von Thessalonike, der in seinen dem Piso ge-
weihten Miscellen (70) mit Phrasen und Dichtung tändelt,
aber noch etwas mehr Reiz in diese schulgerechten Uebun-
gen legt als Krinagoras von Mytilene (47), Apollonidas
angebl. von Smyrna (31), Antiphilus von Byzanz (45), gleich
anderen mit Römischen Grofsen vertraut, unter Augustus und
Tiberius; Leonidas von Alexandria (43 Stücke die nicht
genau von denen des Tarentiners unterschieden werden), ein
nüchterner und mechanischer Versificator, und Lucillius
(in mehr als 120 gröfseren und kleinen Epigrammen scherz-
haften oder satirischen Inhalts, die häufig blofs für gute Ein-
fälle gelten dürfen), unter Nero; vielleicht nicht jünger Mar-
cus Argentarius (36), ein erotischer Darsteller in nicht
zu keuschem Vortrag. Geistesverwandt, oft tändelnd und
charakterlos sind Nikarchus (etwa 40) und in 28 spötteln-
den Kleinigkeiten Ammianus, wol um die Zeiten Trajans;
noch tiefer geht in Ernst und Spott der sogenannte Lucian
(35) herab. Aus dieser Dichtergruppe setzte gegen Ende des

ersten Jahrhunderts Philippus von Thessalonike eine Anthologie des jüngeren Nachwuchses als Fortsetzung des Meleager zusammen; er selber hatte etwa 80 Epigramme in iambischer und elegischer Form mehr mit ängstlichem Fleifs und spielend als geistreich verfafst. Er folgte dort der gleichen alphabetischen Anordnung; den Anfang machte Philodemus. Bald darauf unternahm eine weitere Sammlung Diogenianus aus Heraklea; fast gleichzeitig (unter K. Hadrian) vereinigte Straton aus Sardes eine Blumenlese erotischer Gedichte (258) unter dem Titel *Μοῦσα παιδική*, welche in die Anthologie des Kephalas überging. Das Prinzip seiner Auswahl, wo der höhere Grad der Schlüpfrigkeit und der sinnlichsten Eleganz ihn bestimmte, macht ebenso sehr als der Charakter seiner eigenen (99) Epigramme, in deren Ton und Form Straton einen feinen und geschmackvollen Geist bewährt, die Stufe der Bildung und zugleich der sittlichen Verworfenheit anschaulich, zu der das zweite Jahrhundert ge-
1059 langt war. Wenig jünger mochte die Sammlung des Diogenes Laertius (*Πάμμετρος*) sein, woraus er selber Proben der geschmacklosesten Art mitzutheilen pflegt; Kephalas hat sie fleifsig benutzt. Zuletzt ist hier nochmals jener in Wein und Liebe, mit Blumen und überhaupt mit heiterer Natur tändelnden Lieder, der schon erwähnten Anakreontiker (§. 109. Schlufs) zu gedenken: ihre feinsten und glücklichsten Stücke mögen in den Anfang der Kaiserzeit fallen.

2. Wie sehr Athen noch in der Kaiserzeit geneigt war anekdotischen Stoff in Epigrammen auszubeuten lehrt das Geschichtchen bei Plut. *Demosth.* 31. wo es heifst, *πολλοὶ τῶν εὐφυῶν ὑπόθεσιν λαβόντες ... διημιλλῶντο τοῖς ἐπιγράμμασι.* Die beiden Anthologien betreffend: Passow *de vestigiis coronarum Meleagri et Philippi in Anthol. Constantini Cephalae*, *Opusc. n.* IX. Für viele dieser Epigramme besonders aus dem 1. Jahrh. gilt das ungünstige Urtheil von Valck. *in Adon.* p. 256. E. Geist Krinagoras von Mytilene, Giefsen 1849.

3. Auch das beginnende Byzantinische Kaiserthum setzte die Beschäftigung mit der epigrammatischen Poesie fort, solange noch Studien und Gesellschaft einen popularen Stoff gewährten. Das Epigramm war zuletzt sogar die herrschende Dichtart geworden, worin die Gelehrten ebenso sehr als die

Dilettanten und Männer des höchsten Rangs (§. 87, 3. Anm.) sich gern versuchten. Nur lag es im damaligen Gang der Studien dafs mehr die formale Gewandheit als der Geschmack und Charakter ausgebildet wurden; das Leben selbst war dürr und eintönig, am wenigsten aber fähig einen geistigen Drang nach der Dichtung anzuregen. Dieser Beschränktheit und innerlichen Leere entspricht der scholastische Sinn, welchen das Epigramm nirgend verleugnet. Es behandelt Stoffe von kleinlicher Natur, dehnt und verziert sie durch Rhetorik, wiederholt auch blofs die früher behandelten Aufgaben und Gemeinplätze, gefällt sich selbst in einer anstöfsigen Vorliebe für obscene Malerei; der Stil ist bald prosaisch und flach, bald spielend und mit sophistischem Putz überladen. Einen empfindlichen Beleg für die Mittelmäfsigkeit der Epigrammenpoesie gibt vor anderen Palladas der Alexandriner (um 400.), der mit dem Anspruch auf Witz in ungefähr 150 Stücken überall den geistlosen Grammatiker zur Schau trägt. Nicht wenig hat der bezeichnende Kreis neuer Themen geschadet, welche seitdem fleifsig geübt wurden; besonders überwog der Geschmack an der malerischen und pomphaften Beschreibung (*ἔκφρασις*) von Kunstwerken der Hauptstadt in altepischer Phraseologie: 62 Epp. *εἰς στήλας ἀθλητῶν*, 35 *εἰς ἀναθήματα ἐν Βυζαντίῳ*, das lange Gedicht des Christodorus, die Sachen des Marianus und Ioh. Barbukallos, späterhin die durch Schwulst geblähte Erklärung einer Weltcharte durch den Grammatiker Iohannes von Gaza. Man vergnügte sich ferner in der Versifikation arithmetischer Räthsel (44 *προβλήματα ἀριθμητικά*) und in Miscellen gelegentlicher Dichtung. Zuletzt entfalteten einen regen Eifer für die Poesie des kleinen Stils die Regierungen der Kaiser Anastasius und Iustinian, in jenem äufsersten Zeitpunkt der Sophistik, als sie völlig erschöpft noch mit allem Aufwand Hellenischer Bildung prunkte. Hofmänner, Be- 1060
amte, Sachwalter (*Σχολαστικοί*), Fachgelehrte tummelten sich in den Formen des Epigramms, meistentheils nach den metrischen Gesetzen des Nonnus (Anm. zu §. 99, 2.), weniger um ein kunstgerechtes Werk für die Dauer zu hinterlassen, als weil sie den Beifall der guten Gesellschaft suchten, vor

der sie in Ernst und Spott manch erotisches Abenteuer und persönliche Begebenheiten, panegyrische Huldigungen an Gönner und Freunde, Schilderungen aus der Oeffentlichkeit oder dem Gebiet der Kunst ergetzlich und epideiktisch ausmalen. Den meisten fehlen Einfachheit und praktischer Witz, die wenigsten hatten Geschmack; auch waren sie nicht ängstlich die leichtfertige Moral jener Zeiten zu enthüllen. Die namhaftesten derselben sind Iulian (72) und der schon genannte Christodorus, beide Aegyptier unter Anastasius; dann unter Iustinian Makedonios (43) einer der talentvollsten, Leontius (24 meist beschreibender Art), vermuthlich auch Rufinus in 38 gewandten Liebesgedichten. Höher stand Paulus mit dem Beinamen Silentiarius, ein durch Rang und Vermögen hochgestellter Mann, der aber die litterarische Bildung noch höher anschlug: er hat in etwa 80 Epigrammen vermischten Inhalts, besonders erotischer Spiele, noch gründlicher in zwei langen hexametrischen Beschreibungen der Sophienkirche trotz der Breite seiner Rhetorik lebhaften Geist und feines Talent bewiesen. Mit ihm wetteifert Agathias von Myrina, gebildet in Alexandria, dann mit juristischer Praxis in der Hauptstadt beschäftigt, der geistvollste Mann aus den späteren Jahren Justinians. Ein edler Enthusiasmus bewog ihn, mitten unter trocknen Geschäften dem Beruf der Musen nachzugehen und durch poetische Blumen den Ernst der Geschichtschreibung zu mildern; aber auf keinem Gebiet weifs er Mafs zu halten. Vers und Prosa tragen bei ihm einerlei Farbe, den gleichen blühenden und geschmückten Stil, der zwar durch Klarheit und raschen Wortflufs gefallen kann, aber allzu sehr in die Breite der Konversation sich verliert. Aus seinen 9 Büchern erotischer Gedichte (*Δαφνιακά*), die er als Jüngling schrieb, sind 101 elegante und heitere Epigramme übrig; aufserdem waren Arbeiten der Zeitgenossen mit eigenen vermischt von ihm in einer neuen fachmäfsig oder nach Klassen des Stoffs geordneten Anthologie gesammelt, in 7 Büchern eines *Κύκλος*. Die Systematik derselben liegt der nächsten Blütenlese zum Grunde.

3. Ueber diese geistreichen Dichter und Dichterlinge der
letzten Jahrhunderte, die viele Kenntnisse mit einem sehr mat-
ten Geschmack verbinden, Welcker Kl. Schr. II. 384. ff. Ioan-
nis Gazaei (der zur Schule des Nonnus und zu seiner Phra-
seologie sich bekennt, Herm. *Orph*. p. 690.) *Ἔκφρασις τοῦ κο-
σμικοῦ πίνακος* (zuerst edirt in Rutgers. *V. Lectt.* II, 7.) verbun- 1061
den mit *Pauli Silentiarii Ἔκφρασις τῆς μεγάλης ἐκκλησίας καὶ τοῦ
ἄμβωνος*: *ex apogr. A. Graecae rec. Fr. Graefe*, L. 1822. Uebers.
mit Anm. v. C. W. Kortüm, Berl. 1854. fol. (Anhang zu W. Sal-
zenberg Alt-christl. Baudenkmalen von Konstantinopel) *P. Sil.
Ambo ed. Bekker*, *Berol.* 1815. 4. *P. Silentiarii Ἔκφρ. τῆς μ.
ἐ. ed. Du Fresne* beim Cinnamus mit Kommentar, wiederholt
nebst den Texten des Paulus, Pisida, Nicephorus von Bekker,
Bonn 1837. Dem Paulus wurde mit Unrecht ein schwaches Ge-
dicht zugeschrieben, *Εἰς τὰ ἐν Πυθίοις θερμά* in iambischen Di-
metern, welches durch Lessings (Beiträge I, 5.) Herstellung be-
kannt ist. Von jenem Ioannes Rhetor in Gaza hat Ma-
tranga *Anecd.* p. 633—641. einige Dichtungen in Anakreonteen,
meistentheils versifizirte Schulthemen, herausgegeben, die sich
in Leerheit und Ungeschmack nicht überbieten lassen. Allein
Ioannes den Verfasser der *Ἔκφρασις* mit Ioannes Philoponus
für einerlei Person zu halten (Petersen im Rhein. Mus. N. F.
VIII. p. 385.) fehlt aller Grund. Der Plan des Agathias geht
aus dem noch erhaltenen Prooemium (*A. Pal.* IV, 3.) und dem
Vorwort seiner Historien (vgl. Suid. v. *Ἀγαθίας*) hervor; seine
Liebe für Bildung und Poesie spricht die Vorrede zum dritten
Buch des Geschichtwerks am schönsten aus.

4. Durch Byzantinische Sammler sind zwei Anthologien, ein Auszug der früheren Blumenlesen, auf uns gekommen. Die ältere welche der anderen einen grofsen Theil ihres Stoffs und inneren Baus zuführte, über ihr aber in Reinheit der Ueberlieferung und in Treue steht, ist uns durch eine seltne Fügung des Glücks gerettet worden. Sie beruht auf einer einzigen, durch Alter und Sorgfalt ausgezeichneten Handschrift der ehemaligen Heidelberger Bibliothek (*Bibl. Palatina*), aus der sie mit dem Raube der letzteren in den Vatikan, auf kurze Zeit auch nach Paris wanderte, bis sie 1815 in den ursprünglichen Besitz zurückkehrte: woher der Name Anthologia Palatina. Ihre Redaktion verdankt man dem Fleifs eines unbekannten Mannes aus dem 10. Jahrhundert, der wie es scheint unter der für grofse Kollektivwerke betriebsamen Regierung des Kaisers Konstantin Porphyrogen-

netus lebte, dem Constantinus mit Beinamen *Κεφαλᾶς*. Nach dem Vorgang des Agathias vertheilte dieser einen aus Epigrammen und christlichen Gedichten zusammengefügten Stoff unter eine Reihe von Ordnungen oder Fachwerken (*κεφάλαια*), zugleich aber war sein Plan, die vier grofsen vorhandenen Blütenlesen aufzulösen und ergänzt aus anderen Bestandtheilen, wozu noch gelehrte Zeitgenossen manchen neuen Stoff geliefert hatten, mit Auswahl in ein Ganzes zu verschmelzen. Ob er hier so gewissenhaft, als er die hergebrachte alphabetische Folge schonte, den Rücksichten auf Schönheit und inneren Werth Gehör gab, ist ungewifs und zweifelhaft; aber gewifs hat er Gedichte von ähnlichem Inhalt zusammengestellt (wodurch wir mindestens einen Ueberblick der Nachahmer und ihrer Praxis erhalten), manche nach oberflächlicher Ansicht unter fremdartige Kapitel gezwängt, auch nicht eben streng am Begriff des Epigramms
1062 festgehalten. Aber dieser lockeren, mehr encyklopädischen als poetischen Gruppirung sind wir den Reichthum der dort geretteten Auszüge schuldig. Das Ganze bildet 15 Bücher in ungleicher Ausdehnung, nur der Abschnitt über Kunstwerke wird vermifst; weniges der letzteren Art ist in einer kleinen Abtheilung enthalten, III. *Ἐπιγράμματα ἐν Κυζικῷ* (19). Der Stamm ruht in den grofsentheils von Agathias eingeführten 8 Kapiteln: V. *Ἐρωτικά* (309 Numern), VI. *Ἀναθηματικά* (358), VII. *Ἐπιτύμβια* (748), IX. *Ἐπιδεικτικά* (827), X. *Προτρεπτικά* (126), XI. *Συμποτικὰ καὶ Σκωπτικά* (442), XII. *Στράτωνος Μοῦσα παιδική* (258), XIII. *Ἐπιγράμματα διαφόρων μέτρων* (31 ältere Stücke), zur Einleitung dienen IV. die Prooemien oder Dedikationen des Meleager, Philippus und Agathias. Ein Anhang enthält arithmetische Aufgaben nebst einer kleinen Orakelsammlung, XIV. *Προβλήματα ἀριθμητικά, αἰνίγματα, χρησμοί* (150), und vermischte Gedichte der späteren Zeit nebst *carmina figurata*, dann XV. *Σύμμικτά τινα* (51). Den Eingang aber machen Stücke der christlichen Poesie, wo des Nonnus Metaphrase des Iohanneischen Evangelium ausgefallen ist: I. *Χριστιανικὰ ἐπιγράμματα* (123), II. *Χριστοδώρου Ἔκφρασις*, wozu weiterhin Gedichte des Gregor von Nazianz in einer Auswahl, VIII. *Ἐκ τῶν*

Ἐπιγραμμάτων Γρηγορίου τοῦ Θεολόγου (254) kommen. Die Handschrift enthält übrigens noch andere Theile der kirchlichen Litteratur. Aus derselben Anthologie zog Suidas, einer ihrer fleifsigsten Leser, seine zahlreichen Citationen von Epigrammen (*ἐν Ἐπιγράμμασι*), welche mit dem Codex genau übereinstimmen und wie früher als Quelle für *inedita*, so noch jetzt als ein wesentliches Stück des kritischen Apparats gelten. Unseren Palatinus benutzte von Neueren zuerst Salmasius, welcher sowohl die neuen Lesarten als auch die bisher unbekannten Gedichte (*Anthol. inedita*) zur allgemeinen Kenntnifs brachte; seine Auszüge, vielleicht auch die von anderen Gelehrten, wurden in Abschriften übertragen, aus deren einer (*Apographum Lipsiense*) Reiske den stärksten Nachtrag zur Anthologie herausgab. Doch war Jacobs der erste welcher den ganzen Bestand der Palatinischen Anthologie nach einer genauen Abschrift (*Apogr. Gothanum*) des Codex selber bekannt machte, welche später aus unmittelbarer Ansicht der Urschrift noch in Einzelheiten be- 1063
richtigt werden konnte; diesen Bestand hat er mittelst der Planudischen Sammlung und der zerstreuten metrischen Inschriften ergänzt. Gröfser ist ein zweites Verdienst, dafs er durch strenge diplomatische Kritik einen sicheren Boden für Emendation erlangte und die Konjekturalkritik, der schon die Natur des Stoffes einen weiten Spielraum eröffnet, in eine methodische Bahn leitete. Denn einmal fordert der wechselnde, häufig unkorrekte Geschmack dieser Dichter, welche die Schule vieler und selbst schlimmer Jahrhunderte bezeugen, manchen Versuch um die vielen schiefen Bilder oder Schwächen des Ausdrucks mit dem poetischen Stil der besseren Zeiten in Einklang zu bringen; nicht weniges ist hier gelungen und berichtigt worden, noch öfter haben die Kritiker mit dem Schein und mit phantastischer Willkür gespielt. Dann aber ist unzweifelhaft dafs der Codex, wiewohl mit gröfster Sorgfalt geschrieben und revidirt, Irrthümer und Verderbungen in sich schliefst, von denen ein beträchtlicher Theil über die Zeiten des Kephalas aufsteigt, einige derselben sind wol auch aus Mifsverständnissen der Kapitalschrift hervorgegangen. Dennoch hindern weder die Bedenken des

Textes noch der Unwerth einzeler mittelmäfsiger, selbst durch ihren Inhalt anstöfsiger Stücke den wahren Schatz zu erkennen, welchen die Anthologie in sich schliefst. Diese kleinen Spiele der sinnlichen Empfindung, denen ein sittliches Gefühl zur Seite steht, glänzen selten durch Witz und Spannung, sondern ihr Element ist naiv, ihr Ton popular und milde, nicht trocken und streng, ihr Thema die gesamte Natur und Menschheit, und so gewährt noch der letzte Nachwuchs der Poesie einen treuen Spiegel der Hellenischen Denkart. Eine Fülle der erlesensten Epigramme, welche durch Reinheit der Empfindung und Schönheit des Ausdrucks anziehen, hebt aus dem Reichthum der Griechischen Welt, ihrem Wandel und ihren vergänglichen Erscheinungen das hervor, was bleibend und nothwendig, fein und anmuthig ist, was mitten in allem Wechsel dem gebildeten Menschen und denkenden Geiste Befriedigung gibt.

4. Ueber die Geschichte dieser Anthologie und des *Cod. Pal.* s. Iacobs *Prolegg.* p. 61—79. 133—164. und bei der *A. Pal.* selbst. Ueber ihre Zusammensetzung Weigand im Rhein. Mus. N. Folge III. und V. p. 276. ff. Von Kephalas erfährt man einiges aus den Scholien oder Marginalien des Codex: namentlich läfst die Note *A. Pal.* III. p. 326. erkennen dafs er in der Schule mit Exegese der Epigramme sich beschäftigte, ferner zeigen andere Scholien dafs unsere Handschrift mit einem Codex des Michael Maximus, der unmittelbar den Kephalas abschrieb, verglichen wurde, vielleicht auch dafs er kleine Byzantinische Sammler wie Palladas (T. III. p. 298.) benutzte; sicher dafs sein Lehrer Gregorius Magister (*Schol. in* VII, 334. 429.) ihm eine Zahl Epigramme, die er auf Reisen abgeschrieben, überliefs, Hecker *Comm.* I. p. 166. sq. Mittheilungen aus *A. Pal.* von Iensius bei *Lucubratt. Hesych. Roterod.* 1742. Reiske in *Miscell. Lips.* IX. 1752. und *Anthol. Gr. l. tres, c. interpr. commentario et notitia poetarum, L.* 1754. Emendationen besonders von Toup. I. G. Schneider *Periculum crit. in Anthol. Const. Cephalae, L.* 1772. Proben aus einem reichen Apparat von Dorville (*in Charit.*), der in die Bodleiana übergegangen, *Catal. Dorvill.* p. 61. sqq. Plan von Chardon de la Rochette, s. dessen *Mélanges. Analecta crit. in A. Gr. c. supplemento epigr. Collegit I. G. Huschke, Ien.* 1800. *Anthologia Graeca ad fidem codicis Palatini ex apographo Gothano edita. Cur. et annot. crit. adiecit* Fr. Iacobs, *Lips.* 1813—17.
1064 III. 8. Anhang des dritten, kritischen Theiles ist das aus dem Heidelberger Codex gezogene Supplement von A. I. Paulssen.

5. Im 14. Jahrhundert bildete Maximus Planudes die letzte Sammlung, hauptsächlich durch einen Auszug aus Kephalas, die gewöhnlich als Anthologia Graeca bezeichnet wird. Er legte zwar die Fachwerke seines Vorgängers (ἐπιδεικτικά, σκωπτικά, ἐπιτύμβια, ἐρωτικά, christliche Poesie und Epigramme auf Kunstwerke) zum Grunde, häufig blieb auch die Reihenfolge der einzelen Stücke, wiewohl er nicht selten aus verschiedenen Fächern erlas; aber er betrachtete diesen Schatz popularer Dichtung, gleich seinen Zeitgenossen, als ein Archiv der Moral, und indem er die vorgefundenen Massen in 7 Bücher zwängte, so begriff er deren fünf scholastisch und trivial unter Gemeinplätze, die wieder in Kapitel vertheilt wurden. Hie und da mag wol ein Blick in solche moralische Gruppen interessant scheinen, wofern man die Spielarten der Griechischen Humanität und Gesellschaft aus den nicht antiken Zeiten betrachten will. Bisweilen hat er auch Epigramme, die man in unserer Palatina vermifst; ihm eigen sind im vierten Buch die schätzbaren Gedichte auf Kunstwerke, die eine vollständigere Handschrift jener Sammlung darbot. Den Text hat er öfters interpolirt und verstümmelt, aus Trägheit oder Unkunde noch öfter die Lesart verfälscht; sein Geschmack war mönchisch und er weifs von keiner Auswahl nach innerem oder poetischem Werth. Durch ihn kam die bessere Blütenlese mit allen vorangegangenen in Vergessenheit; nur die seine wurde fleifsig abgeschrieben, und diese *Anthologia Planudea* fand seit dem 16. Jahrhundert nicht nur viele Gunst, sondern auch bis zum J. 1600 viele Herausgeber und Kommentatoren. Unter den alten Ausgaben behauptet die erste, durch I. Laskaris, den obersten Rang; unter den alten Erklärern I. Brodaeus; der Ruhm des H. Stephanus gab seiner oft willkürlichen Revision ein Uebergewicht. Längere Zeit blieb das Meisterwerk von Hugo Grotius, seine metrische Uebersetzung oder Reproduktion im Geiste Lateinischer Poesie, ungedruckt. Aber auch die kritischen Studien ruhten, bis Brunck ein volleres Corpus Griechischer Miscellendichtung unter dem Titel *Analecta* zusammentrug: dort waren vereinigt Auszüge der Palatina, die aus Autoren gesammelten Epigramme, die metri-

schen Inschriften, Bruchstücke der alten Meliker, kleine hexa-
metrische Gedichte, wozu noch sogar die fremdartigen Buko-
1065 liker und Hymnen des Kallimachus kamen, aber ausgeschie-
den die christlichen und späten Stücke; überdies erwarb er sich hier durch eine mit nicht weniger Geschmack als Keckheit geübte Kritik, trotz Willkür und Uebereilungen, ein hohes Verdienst. Eigenthümlich ist den Analecta die manchem Leser und noch mehr dem Forscher erwünschte Zusammenstellung des Stoffs nach Verfassern, welche meistentheils einer chronologischen Ordnung folgt; die unbenannten Gedichte (*ἀδέσποτα*) sind nach ihrem Inhalt gruppirt. Gegenwärtig besitzt diese jüngste Form der Anthologie, wenn man nach Abzug der fremden Bestandtheile sie auf ihr wahres Mafs zurückbringt, neben der anderen keinen gröfseren Werth mehr als den eines Supplements; auch hat Jacobs sie kritisch und exegetisch zum Abschlufs geführt, und in seinen umfassenden Arbeiten auf anthologischem Felde der Deutschen Philologie ein schönes Denkmal gesetzt. Noch sind ein Supplement die zahlreichen metrischen Denkschriften (namentlich *tituli sepulcrales*), die man aus Autoren, monumentalen Werken und Inschriften jeder Art immer vollständiger gesammelt hat und fortwährend vermehrt. Die Themen dieser Distichen oder Iamben reichen von dem mythischen Zeitalter bis in späte Jahrhunderte der Kaiser herab und bedeuten weniger für Poesie als für historisches Wissen und Sittengeschichte.

5. Der Codex des Maximus soll noch in Venedig liegen, *Catal. Dorv.* p. 64. Die Supplemente für die *Anth. Palatina* hat Jacobs am Schlufs derselben T. II. p. 625—743. unter 388 Numern zusammengestellt. Ein neues Supplement christlicher und profaner Gedichte von jedem Inhalt und Metrum, deren einige in unserer Sammlung stehen, und woran Io. Geometra im 9. Jahrh. Antheil nahm, gibt Cramer in *Anecd. e codd. B. Paris.* T. IV. (1841.) p. 265—388. aus dem für die Studien der Byzantiner interessanten *Cod. Paris.* 352. Gründliche Musterung der Ausgaben bei Jacobs *Prolegg.* p. 90—130. verglichen mit Chardon de la Rochette *Mélanges* I. p. 236. ff. Mit diplomatischer Treue in Kapitälern *ed. princeps: Ἀνθολογία διαφόρων ἐπιγραμμάτων, Flor.* 1494. 4. *cura* Iani Lascaris; wiederholt mit einem kritischen Anhang *ap. Ald.* 1503. 8. (wenig abweichend *Aldina* II. 1521. III. 1550.) öfter nachgedruckt. Schwacher Kommentar von

Vinc. Opsopoeus, Basel 1540. 4. weit übertroffen in *Epigr. Graec. l. VII. annotatt. Io. Brodaei illustrati, Basil.* 1549. f. *Florilegium diversorum Epigr. veterum, magno epigr. numero et duobus indd. auctum, excud.* H. Stephanus 1566. 4. Nachläfsige Wiederholung in *ed. Wecheliana*, *Frcf.* 1600. f. mit einer Zugabe junger, unvollständiger und werthloser Scholien aus jener Zeit, wovon noch zuletzt O. Schneider *Nicand.* p. 148. P. D. Huetii *notae ined. ad Anthol.* hinter s. *Poemata ed. IV. Ultrai.* 1700. 12. R. Fr. Phil. Brunck *Analecta veterum poetarum Gr. Argent.* 1772—76. III. 8. Desselben Text neu redigirt: *Anthol. Graeca ex rec. Brunckii. Indd. et comm. adi.* Fr. Iacobs, *L.* 1794—95. V. (in T. V. *Indices*) Dess. *Animadversiones in Epigr. A. Graecae, Voll.* III. (T. VI—XIII.) 1798—1813. Im letzten Bande (vergl. desselben *Obss. crit.* im 1. Bande der *Acta Phil. Monac.*) Nachträge, Register, *Paralipomena ex cod. Vat. — ex libris editis, Catal. poetarum epigr.* Jene *Paralipp.* umgestaltet zur *Appendix Epigr.* 1066
apud scriptt. vett. in marmoribus servatorum, als Schlufs der *A. Pal.* Supplemente der letzteren Art im *Corpus Inscr. Graecarum*, in Welcker *Sylloge epigr. Gr. ex marmoribus et libris*, Bonn 1828—29. mit Spicilegia im Rhein. Museum; dann in epigraphischen oder archäologischen Monographien und Sammelwerken. Hermann *de epigramm. quibusdam Graecis, Opusc.* T. V. Sehr bezeichend sind unter den metrischen Epigrammen besonders ἀναθηματικά, welche schon auf Personen der mythischen Zeit sich beziehen: Belege bei Hecker *Comm.* I. pp. 44. sq. 66. sq.

Chrestomathien oder ausgewählte Stücke, in grofser Anzahl: von den älteren Jacobs *Prolegg.* p. 128—30. Neuere, von Kanne (Halle 1799.), Weichert (Meifsen 1823.), Jacobs (*Delectus epigr. Gr. Goth.* 1826. nach Materien eingerichtet; vgl. Passow Verm. Schr. p. 194. ff.), Burchard (1839.), und statt anderer, *Delectus poetarum Anthol. Graecae cum adnot. crit.* A. Meinekii, *Berol.* 1842. (Auswahl von 24 älteren Dichtern) Hiezu die werthvollen Beiträge von G. Hermann in s. Rec. Wiener Jahrb. Bd. CIV.

Kritische Beisteuern, in neuester Zeit von vielen monographisch verstreut. H. de Bosch *Observatt. et nott. in A. Gr. Voll.* II. *Trai.* 1810. 1822. 4. (*absolvit* D. I. Lennep) Meineke *Coniectanea crit.* hinter dem *Delectus;* dessen Supplement der Anthol. in *Anal. Alex. Epim.* XIII. A. Hecker *commentatio crit. de Anthol. Gr. LB.* 1843. neu bearbeitet, *commentationis crit. de A. Gr. Pars prior, LB.* 1852. R. Unger Beiträge zur Kritik der Gr. Anthologie, Neubrand. 1844. Schneidewin *Progymnasmata in Anth. Gr. Götting.* 1855. worin neue Stücke. *Piccolos* s. p. 683.

Uebersetzungen einzeler Stücke und Massen sind in den meisten Sprachen versucht. Deutsche Blumenlese von Herder, Zerstr. Blätter. Jacobs Tempe, Lpz. 1803. II. verbessert in:

Leben u. Kunst der Alten, Gotha 1824. II. Sammlung Lateinischer Uebersetzungen: A. Rivini *Anth. epigr. Graeco-Latina*, *L.* 1651. 8. Vollständig und in vielen Hinsichten vollkommen: *Anth. Gr. cum versione Lat.* H. Grotii *ed. ab H. de Bosch*, *Trai.* 1795—98. III. 4.

VI. Poesie der Byzantiner.

127. Poesie im wahren Sinne des Worts hat unter den Byzantinern niemals bestanden noch bestehen können. Ihnen mangelten alle Voraussetzungen der Poesie und der poetischen Stimmung, aller Geschmack und Sinn für edle Kunst und einfache Form; auch nehmen ihre Gelehrten an der dichterischen Litteratur ein geringeres Interesse, sie müfsten denn Erklärer oder Sammler sein. Dagegen sind Arbeiten ihrer Versificatoren in ungewöhnlicher Anzahl vorhanden, und die Bibliotheken namentlich von Frankreich und Italien bewahren noch immer einen Schwarm Inedita, die namhaften oder anonymen Verfassern angehören und über die meisten Stoffe des Wissens und Lebens sich erstrecken. Diese Menge der Versmacher in einer Nation, die doch aller ächten Dichtung abgewandt war, darf nicht überraschen, wo das Dichten mühelos von statten ging und eine vollkommne Gleichgültigkeit gegen die Form herrscht. Ueberall reden die Byzantiner denselben Ton und ihre Sprachmittel sind im Verse dieselben wie in der Prosa. Sie tragen ohne Sinn für einfache
1067 Wahrheit stets die gröbsten Farben und Figuren der Rhetorik auf, sie dehnen den Satzbau weitschweifig in langen Kreisen, und machen ihn durch den Ueberflufs der Worte noch dunkler, ihnen fehlen reiner Geschmack und lebendiges Sprachgefühl. Sie vermischen daher die widerstreitenden Sprachstoffe der Schrift und der Gegenwart, erfinden ganze Massen todter Wörter, ermüden aber besonders durch den orientalischen Prunk in schwülstiger und schallender Zusammensetzung. Ein so manierirter Vortrag macht ihre Poesie formlos und der Mechanismus des vorherrschenden Metrums dürr, selbst weniger geniefsbar als ihre Prosa; diesen abstrakten Ton macht aber der politische Vers (Anm. zu §. 88, 3.) noch empfindlicher, welcher bald die Stelle der Hexameter und iambischen Trimeter einnahm, höchstens letztere bisweilen

duldet. Da nun der politische Vers in einem Wechsel betonter und tonloser Sylben gesprochen und durch eine Anzahl fester Accente, welche den Sylbenwerth bestimmen, geregelt wird, so fand auch der ungebildete Mann daran ein bequemes Werkzeug, mittelst dessen er Stoffe jeder Art ohne Studium und Scheu vor einem zügelnden Rhythmus verarbeiten oder vielmehr dem Tone gewöhnlicher Konversation anpassen konnte. Diese neue Form kam seit dem 11. Jahrhundert immer mehr zur Herrschaft. Kaum faſst man die Menge der im politischen Verse schlendernden Materien, den Haufen der Versmacher jedes Standes, und nicht ohne Resignation verwindet man die Trivialität der in unendlicher Breite verschwimmenden Diktion. Denn diese Litteratur umfaſst Themen geistlicher und weltlicher Art, Andachten und Legenden von Heiligen, Lobreden auf Kaiser, auf Würdenträger des Hofes und des Klerus, Chroniken für Welthistorie und Geschichten einzeler Zeiträume, Novellen und Ritterromane (seit den Kreuzzügen), Lehrbücher für Medizin, Recht, Grammatik und Rhetorik, gelehrte Miscellen, Moral, Satiren, Ergieſsungen über Ereignisse des Tages: kurz, diese redselige Poesie bildet einen poetischen Kalender, und enthält zuletzt bloſse Flugblätter, deren fernster Nachhall die Volkslieder der Neugriechen sind. Die meisten Gebiete Byzantinischer Produktivität umfaſste **Michael Psellus** im 11. Jahrh. Die Litteraturgeschichte zieht einen so stoffartigen Vorrath vorzugsweise zur Prosa, mehreres davon wird besser unter die kirchlichen Schriften gezählt; nur etliche wenige Namen und Denkmäler verdienen am Ausgang der Hellenischen Poesie einen bescheidenen Platz, weil ihre Verfasser entweder ausschieſslich mit Dichtung sich beschäftigten oder dem Alterthumsforscher ein wenn auch untergeordnetes Hülfsmittel 1068
beim Studium der älteren Dichterwerke gewähren. Die namhaftesten sind **Georg Pisides**, anerkannt einer der besten Iambiker, dann drei Vielschreiber, deren Elend und Klagen vorzugsweise die Verkümmerung der Byzantinischen Welt bezeugen, **Iohannes Tzetzes**, **Theodorus Prodromus**, **Manuel Philes**, zuletzt der späteste der uns bekannten **Georg Lapithes**.

1. Ein schätzbarer Beitrag zur Kenntnifs der Metrik und poetischen Litteratur unter den Byzantinern: R. J. F. Henrichsen Ueber die sogenannten politischen Verse bei d. Griechen, aus d. Dän. übers. Leipz. 1839. der die von Struve (s. Th. I. p. 587. und sein Progr. über das metrische Gesetz der accentuirten Trimeter, Königsb. 1820.) im allgemeinen richtig aufgestellten Prinzipien auf einzelen Punkten berichtigt. In Hinsicht auf die Technik des Verses mufste nur anerkannt werden dafs die Byzantiner, nach Verschiedenheit der Zeiten und der Bildung, einer strengen oder laxeren Praxis folgen; vgl. Ritschl im Rhein. Mus. N. Folge I. 292. ff. Einiges bei Hamaker *Bibl. Crit.* N. IV. 385. ff. Der politische Vers hat nun zwar nicht immer (am wenigsten im Iambus und Hexameter, Henr. p. 29. ff.) dieselbe Gestaltung und Strenge des Versbaus; sein modernes, von Licenzen erfülltes Gepräge tritt aber erst beim Uebergewicht des Neugriechischen hervor. Neben dem politischen Vers laufen, wiewohl seltner, freiere Rhythmen her, namentlich Anakreonteen bis zum Bau der Stanze, für Stoffe der erotischen, der asketischen und bürgerlichen Welt; zuweilen mit feinem Schnitzwerk wie im Trauerliede des Tzetzes, wovon am Schlufs seines Artikels 4. Ein Archiv solcher Dichtungen gibt der zweite Theil von Matranga *Anecd. Graeca*; gröfstentheils von Bergk *Lyr.* p. 839. sqq. aufgenommen. Etwas höher steht die meistentheils geistliche Sammlung in Cram. *Anecd. Bibl. Paris.* IV. p. 265. sqq. Hiezu Stücklein bei Piccolos *Supplément à l'Anthol. Grecque*, *Par.* 1853. und eine nicht keine Zahl von Spruchgedichten im iambischen Trimeter, deren Kern aus klassischen Dichtern gezogen ist: Proben der letzteren Art gab E. v. Leutsch im Göttinger *Prooem. aest.* 1856. In dem allen ist nichts was den Mangel an Gehalt und Geschmack könnte vergessen machen.

2. Georg aus Pisidien (*ὁ Πισίδης*), Hofbeamter und Diakon der Sophienkirche, unter K. Heraklius um 630. Er wurde viel gelesen, und man schätzte an ihm Eleganz des Vortrags und die Reinheit seiner iambischen Trimeter. Der deklamirenden Rhetorik und ihren Hyperbeln räumt er bereits einen grofsen Spielraum ein; dieser Schwall und Aufputz verbunden mit der weitschweifigen Erzählung machen die Berichte von der Zeitgeschichte, worin seine Bedeutung liegt, dunkel und häufig unsicher. Seine Gedichte sind zum besseren Theil historischen Inhalts (*Ἀκροάσεις*), eine Verherrlichung des Kaisers und des Byzantinischen Kriegsruhms, *Εἰς τὴν κατὰ Περσῶν ἐκστρατείαν Ἡρακλείου* l. III. *Ἡρακλιάς* l. II. ein geräuschvoller Panegyricus und *Bellum Avaricum.* Anderwärts

behandelt er im Hymnenstil oder erbaulich eine Folge kirchlicher Stoffe, deren anziehendster *Ἑξαήμερον ἢ κοσμουργία* (*de mundi opificio* v. 1880.) eins der ältesten Denkmäler der natürlichen Theologie ist; dunkel und unerfreulich aber die dogmatische Streitschrift *Κατὰ δυςσεβοῦς Σευήρου.*

2. Viele aber schlechte *Codd.* Suidas hatte den Pisides fleifsig gelesen. Einzige vollständige Ausgabe: *ex MSS. coll. — notisque illustr. I. M. Querci, Rom.* 1777. f. in der *Appendix Corp. Hist. Byz.* mit Theodosius und Corippus. *Expeditio Persica, bellum Avaricum, Heraclias. Recogn. I. Bekker, Bonn.* 1836. (mit P. 1069
Silent. u. Nicephorus) *Hexaëmeron et senarii de vanitate vitae, pr. ed. et Lat. versibus expr. per Fed. Morellum, Lutet.* 1585. 4. *ap. Commelin.* 1596. 8. u. in gröfseren Corpora. Ueber den Ruf dieses für Byzanz normalen Dichters s. Henrichsen p. 33.

3. Theodorus Prodromus oder, wie er selber im Gefühl der bittersten Armuth sich nennt, Ptochoprodromus, eine der kläglichsten Erscheinungen um die Mitte des 12. Jahrhunderts, Grammatiker und wider Willen Mönch (unter dem Namen Hilarion), ein Mann von guter Herkunft und angemessener Erziehung, zeigt die Bildung und moralische Versunkenheit unter den Komnenen in unerfreulichem Licht. Belesen in Profanen wie in der Bibel und emsig in Behandlung der verschiedensten Stoffe, mit denen seine Zeit- und Berufsgenossen sich beschäftigen, erscheint er mehr als ein anderer Byzantiner denkwürdig durch den völligen Mangel an Gehalt und Form. Nicht genug dafs seine Dürftigkeit und sein Ungeschmack, worin er alles überbietet, ihn ungeniefsbar machen; er schreckt auch durch die volle Barbarei des neuen Jargons ab, das er mit Massen der dunkelsten und gemeinsten Wörter, zum Theil von eigener Erfindung drückt. Er setzt schon das Uebergewicht des politischen Verses aufser Zweifel, aber ein gröfseres Interesse hat seine Sprache, weil er die fertige Form des Neugriechischen Idiotikon vor Augen stellt. Sein Hauptwerk ist der widersinnige Roman *τὰ κατὰ Ῥοδάνθην καὶ Δοσικλέα* (*Rhodanthes et Dosiclis Amorum l. IX.*); hiezu kommen mehrere kleine Gedichte (*Ἀμάραντος ἢ γέροντος ἔρωτες*, der Dialog *Ἀπόδημος φιλία* oder die Freundschaft im Exil u. a.) nebst ungedruckten historischen oder höfischen Kleinigkeiten; dann *Ἐπιγράμματα*, theo-

logische Summarien des A. und N. Testaments in Form von Tetrastichen; zuletzt eine *Γαλεομυομαχία* in Iamben.

3. Notiz bei Henrichsen p. 106—110. Der Roman existirt nur in der Ausg. *Gr. et Lat. interp.* G. Gaulmino, *Par.* 1625. 8. nebst *Ἀμάραντος*, letzterer besser edirt in *Notices* T. VIII. p. 109—127. Jener Franz. übers. von *de Beauchamps* 1749. *Amicitia exulans*, von Gesner beim Stobaeus und zuletzt von Dübner (oben p. 74.) herausgegeben; mehrmals Franz. übersetzt. *Epigrammata*, zuerst *Basil.* 1536. zuletzt *c. interpr. Guid. de Souvigny* 1632. 4. *Epistolae* in *Lazeri Miscell. ex MSS. Bibl. Coll. Rom.* 1754. II. *Galeomyomachia*, *ed. pr. Basil.* 1518. bei *Hom. Hymni ed. Ilgen*, zuletzt *ed. Paula-Lachner*, Ingolst. 1837. Kleinigkeiten *ed. F. Morellus* 1608. Thorlacius in *Opusc.* III. num. 4. (unter dem Namen Phile) Hochzeitgedicht für die Kaiserin Irene, bei Matranga *Anecd. Gr.* p. 552—54. Die erheblichsten unter den vielen (besonders theologischen) Inedita hatte La Porte du Theil hervorgezogen in *Notices et Extr.* T. VI. p. 319. VII. 237. sqq. VIII. p. 78—253. wo p. 129—150. interessant *Βίων πρᾶσις ποιητικῶν καὶ πολιτικῶν*. Anderes versprach Thomas aus einem Marcianus, früher Nanianus, in Münchener Gel. Anz. 1853. N. 66. fg. und er läfst sogar Stücke mit reinerer Diktion und einigem Geschmack hoffen; nicht wenige Poeme zuletzt A. Mai in *Nova Patr. Biblioth.* T. VI. Von allem weichen ab die für Geschichte der Sitten und Sprache wichtigen, von Koraës im ersten Bande seiner *Ἄτακτα* 1828. herausgegebenen, im Romaischen
1070 Dialekt abgefafsten zwei Bücher oder Klagegedichte des Theod. Ptochoprodromus an K. Manuel den Komnenen, in 1051 Versen. In Prosa schreibt er sicher etwas erträglicher.

4. Iohannes Tzetzes (*Κέκος*) in der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts, war ein wohlunterrichteter Mann, für seine Zeit sogar ein Gelehrter des ersten Ranges, sicher ein fleifsiger Polygraph, aber stets mifsvergnügt und durch Noth oder Zurücksetzung verstimmt. Daher mischt sich eine bittere Polemik, die seine Schriften färbt, mit dem ganzen Hochmuth und dünkelhaften Prunk des Byzantiner Wesens, den er geschwätzig in einer barbarischen Graecität zur Schau trägt. Er schreibt breit und geschmacklos, vielleicht schlechter als ein anderer Zeitgenosse, weil er eine Menge von unzeitigen Reminiscenzen in übel geformten, auf Stelzen sich schaukelnden Worten ohne Mafs zusammenwürfelt. Wiewohl er eitel ist und bis zum Ueberdrufs selbstgefällig, aber auch unsicher und unkritisch (denn selten hat er aus reinen Quellen ge-

schöpft und treu berichtet), nützt er doch bisweilen durch Kompilation aus alten Mitteln; am meisten als Kommentator oder Paraphrast der Dichter, des Homer (II. 1. p. 168.), Hesiod (ib. p. 235.), Aristophanes (p. 590.), Lykophron (p. 630.) Nikander (p. 648.) und Oppian (p. 659.), am wenigsten aber nützen seine versifizirten Lehrbücher über Litteratur, Metrik und Rhetorik. Aufser anderen Schriften die Mythen und ihre Deutung betreffend gelten als ein Supplement für die Kykliker seine *Ἰλιακά*, drei Abtheilungen eines in üblen Hexametern verfafsten Epos, *τὰ πρὸ Ὁμήρου, τὰ Ὁμήρου, τὰ μεθ᾽ Ὅμηρον*, früher nur in Auszügen bekannt, dann allmälich bis zu dem Umfang von 1676 Versen vervollständigt. Weniger ist gethan für sein gröfstes Werk, eine zwar unkritische und schwatzhafte Miscellen-Sammlung, die jedoch eine Fülle von Mythen, historischem und antiquarischem Detail einschliefst, *Βίβλος ἱστορική* oder 496 *Ἱστορίαι* in 13 *Χιλιάδες* (nach einer neueren Ueberschrift), deren 12661 politische Verse drei Massen in 660 Kapiteln begreifen, und von einem Anhang in Iamben und prosaischen Episteln begleitet werden. Dieses Musivwerk bildet aber nur die erste Abtheilung (*Ἄλφα*); die Fortsetzung unterblieb, bis auf Nachträge (oder Scholien, dergleichen er auch zu den Iliaka gab) und Berichtigungen von Tzetzes eigener Hand nebst 107 prosaischen Episteln. Diese Briefe sind leer und gewähren uns nichts anderes als Geschwätz und eitle Reminiscenzen von mancherlei Lektüre.

4. Zur Charakteristik des Tzetzes dienen Stellen bei Fabricius in seinem mageren Artikel T. X. p. 246. sqq. Er sagt von sich charakteristisch *Allegor. in Il.* 15, 87. *Ἐμοὶ βιβλιοθήκη γὰρ ἡ κεφαλὴ τυγχάνει· Βίβλοι δ᾽ ἡμῖν οὐ πάρεισι δεινῶς ἀχρηματοῦσιν.* Eine grofsartige Probe seiner Prahlerei *Theog.* 25. ff. und der Schlufs dieses Gedichts, den der Abschreiber aus Unlust verkürzt hat. Ueber die Schreibart *Κέκος Lob. in Aiac.* p. 112. *ed.* 2. Einiges über seine Sprache Struve polit. Vers p. 59. ff. *Carmina Iliaca nunc pr. ed. G. B. Schirach, Hal.* 1770. Vollständig *Antehomerica, Homerica et Posthomerica comment. instruxit* Fr. Iacobs, *L.* 1793. Korrekter *A. Hom. et Posth. rec.* I. Bekker, *Berol.* 1816. Von letzterem ist zuerst (*e cod. Casanatensi*) in Abhandl. d. Preufs. Akad. J. 1840. herausgegeben *Θεο-* 1071
γονία, ein werthloser Abrifs von Genealogien der Götter und Helden von Troja, aus Hesiodus und Epikern, in 777 politi-

schen Versen; in 618. bei Matranga *Anecd. Gr.* P. II. *Chiliades*: ursprünglich gröfser und grofs angelegt (V, 193. ff.); voll Fehler die aus einem *Monacensis* gezogene *ed. pr. Variarum historiarum liber Gr. et Lat. cura N. Gerbelii*, *Bas.* 1546. f. wiederholt in *Lectii Corpus*; lesbarer: *Chil. Graece recogn. et br. annot. instr. Th. Kiefsling*, L. 1826. Wieviel hier zu leisten übrig und noch mittelst des Hauptcodex in Paris aus dem 14. Jahrh. (wozu noch *Vatic.* 1369. kommt) zu vervollständigen sei, haben gezeigt Struve in d. Krit. Bibl. 1827. 3. p. 241. ff. (Einzeldruck, Ueber den polit. Vers der Mittelgriechen, Hildesh. 1828.) Hamaker in *B. Crit. N.* IV. 378. ff. und Dübner im Rhein. Mus. f. Phil. IV. 1. Die Varianten aus 2 Pariser MSS. nebst kleinen Scholien sind hinter der Ausgabe von Tz. 107 Briefen nachgetragen, welche neben den Chiliaden hergehen: *Tzetz. Epistolae ed. Th. Pressel*, *Tubing.* 1851. Die Anmerkungen des Tzetzes aber mit ihrer Eitelkeit und Menge polemischer Ausfälle (*Scholia ad Chil.* in Cram. *Anecd. Ox.* III. 350. ff.) sind so wenig erfreulich als die im politischen Metrum versifizirten Bücher περὶ μέτρων (auch das gleich werthlose Gedicht περὶ Πινδαρικῶν μέτρων in Cram. *Anecd. Pariss.* I. 59—162.) und περὶ διαφορᾶς ποιητῶν (περὶ τῆς τῶν π. διαφορᾶς) in Cram. *A. Ox.* IV. 302. ff. und Welck. Rhein. Mus. IV. 393. ff., Meineke *Com. Gr.* II. p. 1245—54. Letzteres hat Müller ebend. V, 3. sogar seiner Scholien gewürdigt, nochmals aber Bachmann im Rostocker Progr. 1851. edirt. Noch windiger die versifizirten *Scholia in Hermogenem*, Cram. *Anecd. Ox.* IV. p. 1—148. Ein Stück daraus in *Rhett. Gr. ed. Walz* T. III. Vollends Verse περὶ ῥημάτων αὐθυποτάκτων, Bekk. *Anecd.* p. 1088—90. Von seinen *Allegoriae Homericae* (s. Henrichsen p. 112. fg. Rhein. Mus. N. F. V. 474. ff.) s. Th. II. 1. p. 168. Zuletzt ein Kunststück von furchtbarem Ungeschmack, Ἴαμβοι κλιμακωτοί (wo das letzte Wort im nächsten Verse wieder aufgenommen wird und das Schnitzwerk an einer schwindelnden Treppe die ganze Herzlosigkeit des Mannes malt) auf den Tod des K. Manuel, Matranga *Anecd.* p. 619—622. Sonst läuft noch manches Verslein des Tzetzes in Scholien unter, wie in denen zum Aeschylus: v. *Dind. praef. Schol.* p. XVI.

5. Manuel Philes aus Ephesus, Schüler des Georg Pachymeres, lebte in der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts, und bezeugt öfter als wünschenswerth in den demüthigsten Stimmen der Poesie, wie sehr ihn Armuth und Noth des Lebens drücken. Er war ein emsiger Gelegenheitdichter, der mit dem Wortschwall und rhetorischen Geschmack seiner Zeit eine Menge kleiner Themen, theologischer, didaktischer, panegyrischer Art iambisch, selten im funfzehnsylbigen poli-

tischen Vers behandelt. Unter allen seinen erst in unseren Tagen übervollständig gesammelten Gedichten, welche beiläufig wenigstens einige Kenntnifs von Persönlichkeiten jener Zeit gewähren, interessirt am meisten ein naturhistorisches Anekdotenwerk, aus Aelian, Oppian u. a. zusammengetragen, *περὶ ζῴων ἰδιότητος* in 103 Kapiteln.

5. Litteratur des Phile in der Vorrede zur ersten älteren Gedichtsammlung: *M. Philae Carmina Graeca etc. nunc pr. ed. cura G. Wernsdorfii, L.* 1768. 8. Er kannte keine der reichlich fliefsenden Quellen dieses autoschediastischen Poeten, weder die Handschriften im Escorial, in Paris und im Vatikan noch den Hauptcodex in Florenz Plut. 32. *Cod.* 19. Neue Stücke in Ideler *Phys. et Med. Gr.* I. *De animalium proprietate ed. pr. Arsenius, Venet.* 1533. Bearbeitungen von Camerarius u. Bersmann 1575. 1596. Nüchtern *Ed. I. C. de Pauw*, *Trai.* 1730. 4. Rev. v. Dübner im Didotschen Druck der *Poetae bucol. et didact.* P. II. Einen erheblichen aber ungenauen kritischen Apparat gab Camus in *Notices* T. V. VII. Beiträge von Dorville in *Misc. Obss.* II. VI. C. B. Stark *de Tellure dea deque eius imagine a M. Phile descripta*, Ien. 1848. Derselbe gab auch eine in Trimetern abgefafste *τραγῳδία* in Jahns Jahrb. Suppl. XIV. heraus. E. Miller erwähnte dafs er mehr als 20,000 unedirte Verse dieses Polygraphen für eine neue Sammlung abgeschrieben habe: fast schien es als ob er scherzend uns einen gelinden Schreck einjagen wollte. Doch hat er alles Ernstes seine Drohung wahr gemacht in der Sammlung: *Man. Philae carmina ex codd. Escor. Flor. Paris. et Vatic. nunc prim. ed. E. Miller*, Par. 1855—57. II. Die Mehrzahl dieses in vier Abtheilungen geordneten Archivs Byzantinischer After- und Bettelpoesie ist iambisch und besingt die höchsten und kleinsten Gegenstände der Religion, fürstliche Personen oder Würdenträger der Kirche, Moral und weltliche Themen; das längste Gedicht zu Ehren des Kaisers T. II. p. 27. ff. begreift nicht weniger als 590 Verse.

6. Georg Lapithes aus Cypern, Zeitgenosse des 1072
vorigen, ein Mann von Ruf und Kenntnissen, schrieb ein sehr langweiliges moralisches Gedicht in 1491 politischen Versen.

Ed. Boissonade in *Notices* T. XII. p. 3—70.

Register.

(Die schlichte Zahl bezieht sich auf die erste, II. auf die zweite Abtheilung.)

Abaris 279.
Achaeus aus Eretria II. 50. fg.
— aus Syrakus II. 59.
Ἀδωνίδια 571.
Adrianus Epiker 317.
Aeliani V. H. em. 660.
Aeolische Melik 533. ff.
Aeschrion 475.
Aeschylus II. 19. ff. 151. 157. 171. 176. 192. 196. 212. 226. ff. XXXII. Elegien 483.
— aus Alexandria II. 72. 650.
Agathias Dichter II. 673.
Agathon II. 41. 55. ff.
Agathyllus 492.
Ἀγήν Satyrspiel II. 139.
Agias 213.
Αἰγίμιος Epos 269.
Akestor Trag. II. 53.
Akusilaus 257.
Alcaeus Komiker II. 524.
— Lyriker 588. ff.
— Messenius II. 666.
Alexander Aetolus II. 71. 482. 487. 626. Elegien 490.
— Cotyaensis 159.
— Ephesius II. 627.
— der Grofse Gönner des Theaters II. 64. 360.
— Komiker II. 626.
— Polyhistor 580.
Alexandrinische Poesie II. 618. ff. Elegiker 488. ff. Tragiker II. 65. ff.
Alexis II. 600.
Alkimos II. 467.
Alkman 525. 577. ff.
Alphabet des Epicharmus II. 461. des Simonides 631.
Amarantus Erkl. d. Theokr. II. 497.
Amazonia 276.
Ameipsias II. 521.
Amerias Erkl. d. Theokr. II. 497.
Ammianus II. 670.
Ammonius Aristarcheer 158.
Amphis II. 601.
ἀναγνωστικοί II. 42. 61.
ἀναδιδάσκειν II. 143.
Anakreon 536. 606. ff.
Ἀνακρεόντεια 610. ff. 616. ff.
Ananius 472. 474.
Anaxagoras Lehrer d. Eurip. II. 363. 365.
Anaxandrides II. 600.
Anaxilas II. 601.
Anaxippus II. 616.
Andromachus 493.
Annubion II. 663.
Anonym. de vir. herb. II. 663.
Antagoras 314.
Anthologia II. 664. ff. Palatina II. 674. ff. Planudea II. 678. ff.
Antidotus II. 601.
Antigonus Caryst. II. 486. 650.
Antimachus von Kolophon 284. ff.
— von Teos 277.
Antipater von Sidon II. 667.
— von Thessalon. II. 670.
Antiphanes Kom. II. 599.
Antiphilus II. 670.
Antiphon Tragiker II. 59.
Antisthenes Exeget Hom. 67.
Antoninus Liber. em. 661.
Anyte II. 665.
Aphareus Trag. II. 60.
Apion 161. 171.
Apollinaris II. 73.
Apollodorus Komiker II. 615.
— d. Pergamener über Epicharmus II. 459. 461. Homer 69. Sophron II. 469. 471.
— v. Tarsos II. 59.

Apollon Gott des Paeans 552.
Apollonidas II. 670.
Apollonides II. 486.
Apollonius ὁ εἰδογράφος 549. 641.
— Rhodius 292. ff.
— Sophista 170. fg.
Apollophanes II. 524.
Araros II. 601.
Aratus II. 631. ff.
Archedikos II. 616.
Archelaus Dichter II. 664. 666.
— König II. 352.
Archestratus II. 481. 484. fg.
Archias 314. II. 667.
Archibius über Kallimachus II. 639.
Archilochus 418. ff.
Archippus II. 521.
Archon im Theaterwesen II. 93.
Archytas von Amphissa II. 634.
ἀρεταλόγοι II. 473. 475.
Argentarius II. 670.
Argonautika d. sogen. Orpheus 347. ff.
Ἀριμάσπεια 279.
Arion 541. 562. 573. ff.
Ariphron 553.
Aristagoras Kom. II. 522.
Aristarcheer im Homer 159. ff. bei Nikander II. 648.
Aristarchus der Kritiker im Homer 147. 155. ff. Hesiod 234. Archilochus 426. Alcaeus 593. Anakreon 614. Pindar 657. über die Trag. II. 132. Aeschyl. II. 284. Soph. II. 345. Ion II. 50. Aristoph. II. 585.
— der Tegeat II. 28. 47.
Aristeas 273. 278. fg.
Aristias II. 12. fg.
Aristomenes Kom. II. 522.
Aristonikos über Homer 160. Hesiod 231. 234.
Aristonymus Kom. II. 523.
Aristophanes Byzantius im Homer 147. 155. Hesiod 234. 260. Archilochus 426. Alcaeus 593. Anakreon 614. Pindar 657. Studien für Tragiker II. 2. 132. Komiker II. 445. Aeschyl. II. 284. Soph. II. 345. Eurip. II. 441. Aristoph. II. 585.
— Komiker II. 548. ff. Verhältnifs z. Eurip. II. 358. 552.
Aristophon Kom. II. 601.
Aristoteles Gedichte 488. Paean 554. Peplos 487. Poetik 41. II. 45. 188. Lehre v. d. μίμησις 11. 18. vom Zweck der Tragödie II. 163. fg. 172. XXXII. Schriften dramaturg. Inhalts II. 1. 132. 135.
Arkesilas Kom. II. 525.
Arktinus 209. ff.
Arsenius II. 439. 688.
Artavasdes II. 72.
Asius 280.
Asklepiades Epigr. II. 666.
— Myrleanus II. 497.
— Tragilensis II. 2.
Astydamas II. 60.
Ἄτακτα 495.
Athenaeus erörtert 565. 668. II. 28. 31. 137. 471.
Athenais 390.
Athenikon Kom. II. 617.
Atthides Gedichte 276.
Attische Epigrammatiker 480. ff.
Augeas Kom. II. 602.
Autokrates Kom. II. 525.
Axionikos Kom. II. 602.

Babrius II. 651. ff.
Bacchylides 631. ff.
Barbukallos II. 672.
Baton Kom. II. 616.
Batrachomyomachia 177. 182. ff.
Beifall und Mifsfallen im Theater II. 125.
Bentleys Fragmentsammlung II. 637.
Bias Dichter 448.
Bion Bukoliker II. 502. ff.
Blaesus II. 478.
Boeotus II. 486.
Botrys 493.
Brunck um Griech. Dichter verdient 300. II. 344. 440. 588. 678.
Bühne Athens II. 77. ff.
Bukolische Dichtung II. 489. ff.
Butas Dichter 492.
Byzantinische Poesie II. 672. ff. 681. ff.

C. vgl. K.
Centones Homerici 389. ff.
Chaeremon II. 43. 61. ff.
Chaldaeorum oracula 387. fg.
Chamaeleon II. 2. 13. 137. 229. 245.
Chares 304.
Chariklides Kom. II. 617.
Charinus 476.
Chersias 276.
Chilon Dichter 448.

Chionides II. 515.
Chirons Vorschriften 464. fg.
Choerilus von Iasos 291.
— v. Samos 289. ff.
— der Tragiker II. 7. 13.
Choliamben-Poesie 467. ff.
Chor der Epinikien 567. Verfafsung des dramatischen Chors II. 79. 85. ff. 89. ff. Zahl der Choreuten II. 91. 94. ff. Gebrauch des trag. Chores II. 212. ff. 221. ff. bei Sophokles II. 309. bei Eurip. II. 374. 396. fg. in d. alten Komödie II. 528. 543.
Choregie II. 89. fg. 92. ff.
Chorizonten 81. 96. fg.
Chorlieder II. 211. ff.
Christodorus 323. II. 672. fg.
Christus v. *Χριστός*.
Chrysippus 368.
Claudiani Gigantomachia 318.
Colluthus 339. ff.
Constantinus v. Kephalas.

Damophila 599.
Damoxenus Kom. II. 617.
Danaïs Epos 276.
Δαφνηφορικά 564. fg.
δεικηλικταί II. 452.
Demetrius Ixion 160.
— Komiker II. 525. 617.
— Phalereus Dichter 554.
— von Skepsis 58. 68.
— v. Triclinius — Zenus.
Demodokos 451.
Demonikos II. 617.
Demophilus II. 617.
Demosthenes Bithynus 314.
— Thrax 163. 574.
deus ex machina II. 393. 395.
δευτεραγωνιστής II. 100.
Dexikrates II. 617.
Diagoras 567. 665. ff.
Diaskeuasen der Tragiker II. 133.
Diaskeuasten Homers 92. fg.
Dicaearchus über Alcaeus 593. über Dramatiker II. 1. 167.
Dicaeogenes II. 59.
Didaskalien II. 132.
διδάσκειν διδάσκαλος im Drama II. 104.
Didymus über Homer 150. 160. Hesiod 234. Lyriker 560. 615. 634. 657. Ion II. 50. Sophokles II. 344. fg. Eurip. II. 441. Aristophanes II. 586. 589.
Dinolochus II. 457. fg.
Diodorus v. Sinope Kom. II. 601. f.
— über Italische Glossen II. 477.
Diogenes Laert. 92. 445. II. 136. Epigrammatiker II. 671.
— Tragiker II. 55.
Diogenianus II. 671.
Diokles Kom. II. 524.
Diomus II. 490.
Dionysiades II. 72.
Dionysien II. 130. 140.
Dionysische Fabel 315.
Dionysius Elegiker 480. 483. fg.
— Erklärer d. Eurip. II. 441.
— Hymnolog 563.
— Ixeuticorum poeta II. 658. fg.
— mus. hist. auctor II. 445.
— Mytilenaeus 199.
— Samius 198.
— von Sinope II. 602.
— Thrax 160.
— Tyrann II. 58. fg. der jüngere II. 461.
— Verf. von Bassariken 317. fg.
Diophantus II. 617.
Dioskorides II. 666.
Diotimus 277.
Dioxippus Kom. II. 617.
Diphilus Choliambiker 474.
— Epiker 277.
— Komiker II. 603. 615.
Dithyrambus 540. ff. 572. ff.
Dorische Komödie II. 451. ff.
— Tonart 511.
Dorotheus II. 663.
δορυφορήματα II. 108.
Dosiadas II. 627.
Dromon Komiker II. 602.
Duris II. 290.

ἐθελονταί II. 450.
Einheit von Ort Zeit Handlung in d. Trag. II. 149. 165.
Ekphantides II. 515.
Elegie 391. ff.
ἔλεγοι ἐλεγεῖα 392. 397. ff. Bedeutung u. Etymologie 438. 440.
Enkomien 565. ff.
Epaphroditus über Homer 161. Hesiod 231. Kallimachus II. 639.
Ephippus Kom. II. 601.
Epicharmus II. 456. ff.
ἐπιδεύτεροι der Kom. II. 515.
Epigenes Komiker II. 601.
— Orph. 367.
— Tragiker II. 5. 10.

Epigoni Gedicht 205.
Epigonus 546.
Epigramm 405. 411. 479. 629. II. 664. ff. Epigramme Homers 176. 181.
ἐπικήδεια 569. 571.
Epikrates Kom. II. 602.
Epilykos II. 524.
Epimenides Dichter 278.
Epinikien 566. ff. des Simonides 628. Pindars 641. 650. ff.
Epinikos Kom. II. 616.
Episodien des Epos 26. 42. der Tragödie II. 188. d. Kom. II. 542.
Epithalamien 568. ff. Hesiods 270.
Epos 19. ff.
Eratosthenes Dichter 491. fg. 571. Philolog II. 445. 585. 634.
Erinna 481. fg. 599. fg.
Eriphus Kom. II. 602.
Euangelus Kom. II. 617.
Euboeus II. 486.
Eubulides Kom. II. 602.
Eubulus II. 600.
Eudokia 390. fg.
Eudoxus Kom. II. 616.
Euenus 484. fg.
Euetes II. 454.
Eugammon 214.
Eugenius II. 250.
Eumelus Epiker 274. fg.
Eumolpia 277.
Eunikos II. 524.
Euphorion von Chalkis II. 642. ff.
— Chersonesita II. 644.
— Tragiker II. 51. fg.
Euphron Kom. II. 616.
Euphronius II. 585.
Eupolis II. 520. fg. 552.
Euripides II. 40. 152. 159. fg. 182. fg. 188. 200. fg. 209. 348. ff. 552. Epinikien 567. Tro. em. 400.
— der jüngere II. 52. 352.
Europia Epos 275.
Eustathius über Homer 168. fg. über Pindar 638.
Euteknios II. 646. 658. fg.
Euthykles Kom. II. 525.
Euxenides II. 454.
ἐξάρξαι 576.
exodium des Dramas II. 86.
Ezechiel Tragiker II. 66. 72.

ἠθολόγοι II. 473. fg.
ἦθος 517. ἤθη des Dramas II. 166.
Ἠοῖαι 266. ff.

Fabel bei Archilochus 427.
Familie der grofsen Tragiker II. 51. ff.
Frauen ob Zuschauer im Drama II. 122. fg.

γελωτοποιοί II. 472. 474.
Georgius v. Lapithes — Pisides.
γῆς περίοδος 271.
Glaucus II. 167.
Gleichnifse Homers 47. ff. Quint. Smyrn. 328. Oppians II. 658.
Glossare zu Homer 170. fg.
Glossographen Homers 65. 170. fg.
Gnesippus Dichter 493. 547. II. 53.
Gnomiker irrig angenommen 404. 406. ff.
Gregorius Magister II. 677.
Grotius Uebers. Griech. Dichter II. 444. fg. 678.
Gymnopaedien 531.

Heath II. 225.
Hedylus II. 639.
Hegemon Epiker II. 650.
— Parode II. 484.
Hegesianax Lehrdichter II. 634.
Hegesippus Kom. II. 616.
Heliodorus Didakt. II. 650. XXXII.
— Glossograph 161. 170.
— Tragiker II. 73.
Hellanikos Chorizont 81. 96.
Heracliti Alleg. Hom. 163. XXIX.
Herakleen Epen 277.
Herakleon 161.
Heraklides Kom. II. 602.
— Ponticus II. 1. 15. 45. 219.
— Verf. d. Λέσχαι II. 649. fg.
Herennius Philon 492.
Hermann üb. Homer. Interpolation 125. fg. 186. fg. über Hesiod 226. fg. 251. 254. 263. Verdienst um Pindar 658. um Griech. Dramatiker II. 222. 225. 250. 284. 345. 440.
Hermen mit Inschriften 482.
Hermesianax 496. ff.
Hermias Choliambendichter 476.
Hermippus Kom. II. 511. 519.
Hermon Dichter II. 634.
Herodes Choliambendichter 476.
Herodianus zu Homer 161. 171.
Herodikos Krateteer 150. II. 445.
Herodoti V. Hom. 52. XXVIII.
Herodotus Freund d. Soph. II. 291.
Hesiodus 215. ff. XXX. Ἡσιόδειος χαρακτήρ 227. 249.

Hesychii Gl. ex Eurip. II. 423. 442. Gl. Italicae II. 477. emend. II. 478.
Hierotheus II. 664.
Hilarodie II. 472.
Hipparchus Kom. II. 616.
— Parode II. 486.
Hipponax 470. ff.
Homer 52. ff. 59. ff. XXVIII. fg. Abkunft 53. ff. Bilder 61. Einflufs auf Aeschylus II. 246. auf Sophokles II. 305. Geltung 62. ff. Handschriften 146. 152. 172. fg. XXIX. Plastik 65. 78. Rhetorik 51. Sprache 49. ff. Wissen 66. ff. Il. u. Odyssee: parallelisirt 79. Differenz beider 143. fg. Bau d. Il. 114. ff. Interpol. 129. ff. Schlufs der Il. 97. 140. Bau der Od. 118. ff. Interpol. 140. ff. Schlufs der Od. 96. fg. Vgl. Ὁμηρόκεντρα.
— Tragiker II. 70.
Homerische Frage 88. ff. XXIX.
Horaz erkl. II. 466.
Hygini Fabulae II. 161.
Hymenaeus 568. 570.
Hymnen 559. ff. H. der Chaldaeer 386. ff. Hesiods 253. Homers 178. ff. 184. ff. auf Isis 563. der Orphiker 354. ff. der Sibylle 385.
Hyporchemen 556. ff.
hypotheses tragoed. II. 2.

ἰάλεμος 571.
Iamblichus thätig für Orakel 387. 389.
Ibycus 603. ff.
Instrumentalmusik im Drama II. 218. fg.
Interpolation Homers 125. ff. der Schauspieler im Drama II. 98. 111. im Aeschylus II. 232. 261. fg. 286. im Soph. II. 319. 335. 338. 343. im Euripides II. 378. 404. ff. 408. 413. 414. 416. ff. 422. 427. 432. 442. fg.
ἰόβακχοι 544.
Iohannes Diaconus 231. 235.
— Gazaeus 672. ff.
— Protospatharius 235.
Ion II. 37. 49. fg.
Iophon II. 52. 292. fg.
Irenaeus über Apollonius 310.
Italioten Komiker II. 471. ff. Meliker 533. 552.
Italische Glossen II. 477.
Iuba II. 445.
Iulianus der Chaldaeer 387. fg.
— Epigrammatiker II. 673.

Kallias Kom. II. 522.
— Tragiker II. 28. fg.
Kallikrates Kom. II. 602.
Kallimachus II. 634. ff. Elegien u. Epigr. 490. fg. Polemik gegen Apollonius 301. ff. über Aristoph. II. 585.
Kallinus 414. ff.
Kallippus Kom. II. 617.
Kallistratos Grammat. 147. 155. II. 441.
— Komiker II. 551.
Kallistos Epiker 318.
Kantharos Komiker II. 524.
Kapiton Epiker II. 651.
Karkinos u. seine Familie II. 54.
Karneen in Sparta 531.
Κατάλογος Hesiods 266. ff.
Κατατομή II. 79. 84.
Kephalas II. 675. ff.
Kephisodor Kom. II. 525.
Kerkidas 668. fg.
Kerkops 229. 232.
Κήυκος γάμος Epos 270.
Kinesias 542. 547.
Kleaenetos II. 69.
Kleanthes Dichter 562.
Klearch Kom. II. 617.
Kleomenes Dichter 547.
Kleon Elegiker 492.
— Epiker 305.
— Italiker II. 474.
Kleophon Tragiker II. 53.
Kleostratos Lehrdichter II. 634.
Klitos II. 72.
Κόιντος 323. ff.
Komödie II. 446. ff. Etymon von κωμῳδία II. 450.
Korinna 638. 659. ff.
Koryphaeus II. 87. 90.
Krates Cyniker 562. II. 481.
— Komiker II. 511. 515. fg.
— Pergamener über Homer 150. 159. Hesiod 231. Aristophanes II. 585.
Kratin der ältere II. 507. 516. ff. 527. ff.
— der jüngere II. 601.
Kreophylos 206.
Kreta Sitz der alten Melik 519. ff. 527. ff.

Krexus 547.
Krinagoras II. 670.
Kritias 485. ff. Tragiker II. 58.
Kritiker Homers 145. ff.
Kritische Zeichen d. Alexandriner 153.
Kriton Komiker II. 617.
Krobylus Kom. II. 617.
Kunst im Verhältnifs z. Tragöd. II. 168.
Kydias 561.
Kykliker 188. ff.
κύκλιος χορός 573.
κύκλος der Mythographen 198. ff.
Κύπρια 207. ff.

Lachmann über d. Ilias 127. fg.
Lamprokles 561.
Laon Kom. II. 617.
Lapithes II. 688.
Lasus 541. 545. fg. 573.
Lehrgedicht d. Griechen II. 620. 624.
Lenaeen II. 140.
Leonidas Alexandr. II. 670.
— Tarentinus II. 666.
Leontius II. 673.
Lesbische Meliker 534. fg.
Lesches 211. fg.
Leukon Kom. II. 522.
Likymnios 546.
Linus 571.
Lithika d. Orphiker 358. ff.
Lobecks Aglaophamus 369.
Lucianus Epigramm. II. 670.
Lucillius Epigr. II. 670.
Lucillus Erklärer d. Apollonius 300. 312.
Lykeas 314.
Lykophron II. 71. 627. ff.
Lynkeus Kom. II. 616.
Lyrische Tragödie II. 9. fg.
Lysippus Kom. II. 522.

Machon II. 617.
Maeson II. 453. fg.
Magnes II. 511. 515.
Magodie II. 472.
Makedonios II. 673.
Mamerkos II. 59.
Manetho Astrol. II. 660. ff.
Marcellus Sideta II. 656.
Margites 177. 181. fg. II. 448. XXIX.
Marianus Dichter II. 500. 639. 672.
Maschinenwesen d. Griech. Theaters II. 82. fg. 88.
Masken des Dramas II. 102. fg. 113. ff.
Matris 562.
Matron II. 481. 485. fg.
Maximus Astrol. II. 663.
Megakles Megaklides 260.
Megarische Komödie II. 453. fg.
Megarischer Adel 453. ff.
Melampodia 270. fg.
Melanippides 542. 547. fg.
Melanthius Elegiker 483. Tragiker II. 53.
Meleager Epigr. II. 667. ff.
Meletus Tragiker II. 55.
μελίαμβοι 668.
Melik d. Griechen 502. ff. Arten derselben 549. ff.
Melinno 564.
μέλος 516.
Menander Komiker II. 216. ff.
Menekrates Kom. II. 617.
— Lehrdichter II. 625.
Menelaus von Aegae 314.
Menschengeschlechter bei Hesiod 245. XXX.
Mesomedes 563.
μετάβασις der Tragödie II. 178.
μεταβολή der Musik 532.
Metagenes Komiker II. 522.
μιμηλά pantomimus II. 452.
Mimnermus 437. ff.
μῖμοι II. 472. 475.
Mnasalkas Dichter II. 666.
Mnemonik 622. 625. 631.
Mnesimachus Komiker II. 602.
Moero II. 70.
μονῳδίαι II. 211. 396. fg.
Morsimus II. 53.
Morychus II. 53.
Moschion Trag. II. 59. fg.
Moschopulus über Homer 164. Hesiod 231. 235. Pindar 658. Theokrit II. 500.
Moschus Bukoliker II. 503. fg.
Munatus Erkl. Theokrits II. 497.
Musaeus von Athen 278.
— Ephesier 314.
— d. romant. Epiker 341. ff.
Musik d. Griechen 510. ff. Epochen ders. 522. ff. in der Tragödie II. 206. ff. 219. fg.
Myllus II. 454.
Myrtilus Komiker II. 519.
Myrtis 661.
Mythen im Epos 19. fg. in der Tragödie II. 154. ff. 166. ff.

Naumachius 453.
Naupaktia Epos 272. 275.
Nausikrates Kom. II. 617.
Neophron Trag. II. 38. 51.
Neoptolemus Parianus II. 651.
Nestor aus Laranda 316.
Nicaenetus Samius 490.
Nicephorus Gregoras de Ulixis erroribus 67. 168.
Nikander v. Kolophon 644. ff.
— v. Thyatira II. 646.
Nikanor 161. II. 640.
Nikarchos Epigr. II. 670.
Nikeratos Epiker 287.
Nikias Dichter II. 499. 666.
Nikochares II. 524.
Nikolaus v. Damaskos II. 72. fg.
— Komiker II. 617.
Nikomachos Komiker II. 617.
— Tragiker II. 54.
Nikon Kom. II. 617.
Nikophon Kom. II. 524.
Nikostratos Kom. II. 601.
Nomen der Melik 554. ff.
νόμος ὄρθιος II. 220.
Nonnus 329. ff. XXX. Seine Schule 35. fg. 319. ff.
Nossis II. 665.
Νόστοι 213.
Nothippus Trag. II. 53.
Numenius Lehrdichter II. 648.

Ochlokratie Athens: ihr Einfluſs auf d. Tragödie II. 38. ff. 45. 53. ff. 117. ff. 359. auf d. Komödie II. 507. 535. fg
Oedipodia 205.
Oekonomie d. Trag. II. 144. ff.
Oenomaus Trag. II. 73
Οἰχαλίας ἅλωσις 206.
Ὁμηρόκεντρα 389. ff.
Onomakritos Urheber d. Orph Theologie 363. ff. Redaktion Homers 81. 89. ff.
Ophelion Kom. II. 601.
Oppiani II. 656. ff.
Orakel des Alterthums 382. fg.
Orchestik d. Griechen 512. der Kreter 528. 557. der Tragödie II. 205. fg.
orchestra II. 80. 84. fg.
Orpheus u. Orphika 346. ff. 369. ff.
— Krotoniat 90. 367.
Orphische Theologie 362. ff.
Orus über Lykophron II. 630.

Paeane 550. ff.
Παίγνια 493.
Palladas Epigr. II. 672.
Pankrates Dichter II. 650.
Pantakles Trag. II. 54.
Panyasis 282. ff.
Papyre der Ilias 172.
Parabasis II. 562. ff. 542. fg.
parachoragium II. 105.
παρασκήνια II. 87.
παρρησία Athens 512.
Parmenon 476.
Parodie der Komödie II. 483. 529. 544. 594.
Parodische Poesie II. 479. ff.
Parodos II. 216. fg. 224. fg.
Parthenien 564. fg.
Parthenius von Nikaea 499. ff. II. 649. XXXI.
— von Phokaea 68.
Patroklea 134. ff.
Patrokles Trag. II. 59. 73.
Paulus Silentiarius II. 673. fg.
Payne Knight über Homer 98.
Pelagius 390.
Pentameter: sein Anf. 392. 413. fg.
Peplos des Aristoteles 487.
Periander Dichter 448.
περιπέτεια der Tragöd. II. 178. 180.
Persius Leser des Sophron II. 471.
Phaedimus 277.
Phaedrus Epikureer II. 666.
Phaestus 314.
Phanokles 498. fg. XXXI.
Pherekrates II. 518. fg.
Pherenikos Dichter II. 650.
Philemon Komiker II. 614.
Philes II. 687. fg.
Philetaerus Kom. II. 601.
Philetas 494.
Philippides Kom. II. 615.
Philippus Kom. II. 601.
— Thessalonic. II. 671.
Philiskos Alexandriner II. 71.
— Komiker II. 602.
Philistion II. 482. 488. fg.
Philochorus II. 2. 167.
Philodemus Epigr. II. 667. über d. Musik 519.
Philokles Trag. II. 52.
Philon v. Herennius.
Philonides Kom. II. 521. 551.
Philostephanus Kom. II. 617.
Philostratus d. Sophist II. 30.
— Tragiker II 73.
Philoxenus Dithyrambiker 542. 669. ff.

Philoxenus Grammatiker 161.
Philteas 496.
Philyllius II. 524.
Phlyakographie II. 476. ff. φλύακες II. 473. 475. fg.
Phoenikides Kom. II. 617.
Phoenix Choliamb. 475. fg.
Phokaeis Gedicht 206.
Phokylides 449. ff. Pseudo-Phokyl. XXX. fg.
Phormis Kom. II. 457.
Phoronis 276.
Photius 208.
Phrygische Tonart 511. 575.
Phrynichus Komiker II. 521.
— Tragiker II. 7. fg. 15. ff.
φωνασκός II. 112.
Pindarus 634. ff.
Pisander von Kamiros 280. ff.
— von Laranda 316. fg.
Pisides II. 683. fg.
Pisistratus und s. Homer. Kommission 89. ff. XXVIII. bei Hesiod 232.
Pittakos 449. 592.
Plato Komiker II. 522. fg.
— Philosoph über Poesie 10. 17. Epigramme 487. Leser von Epicharmus Sophron Aristophanes II. 461. 467. 469. 471. 553.
Platonius II. 445.
Pleias Alexandr. Tragiker II. 65. fg. 69. ff.
Plutarch zu Hesiodus 231. 234. Mor. em. II. 304. fg. Urtheil über d. alte Komödie II. 546. fg. 560. Vita Homeri 52. fg. V. X Oratt. II. 110. fg.
Poesie d. Griechen charakterisirt 9. ff.
Politischer Vers II. 683.
Pollux em. II. 15. 105. 397.
Polyidus Dithyrambiker 676.
Polykritos Dichter II. 650.
Polyphradmon Trag. II. 16.
Polyzelus Kom. II. 524.
Pompeius Macer II. 73.
Porphyrius über Hom. 162. XXIX. über d. Orakel 387. 389.
Porson um d. Gr. Dramatiker verdient II. 225. 440. 588.
Posidippus Epigr. 488. 492.
— Komiker II. 616.
Posidonius v. Apollonia 246.
Pratinas 557. fg. II. 12.
Praxilla 662. fg.
Preisrichter d. Dram. II. 126. 133. ff.
Procopius Gazaeus Paraphrast Homers 170.
Prodromus II. 684. fg.
Proklos Neuplaton. über Hesiod 230. 234. fg. über Orakel 388. fg. Hymnen 563. fg.
— Verf. der Chrestomathie 191. em. 560.
Prolog der Tragödie II. 188. beim Euripides II. 392. 394. der mitleren Komödie II. 597. d. neueren Kom. II. 394. 611.
προσκήνιον II. 87.
Prosodien 564. fg.
Protagoras Lehrer d. Eurip. II. 376.
πρωταγωνιστής II. 100. 109.
Ptolemaeus Ascalonita 158. 161.
— Pindarion 160.
Publikum d. Dramatiker II. 115. ff.
Pythagoras Lehrdichter 466. fg.
Pythagoreer thätig in d. Orph. Litter. 373. ff.
Pythangelus Trag. II. 54.

Quintilianus em. 465.
Quintus Smyrn. 323. ff.

Recensionen d. Tragödien II. 133. 143.
Redegattungen der Griechen 3. ff.
ῥήσεις d. Trag. II. 209. 220.
Rhapsodie des Epos 25. 43. in Athen 65.
Rhianus II. 641. fg.
Rhinthon II. 476. ff.
Rollenvertheilung der Griech. Schauspieler II. 100. fg. 108.
Rufinus Epigr. II. 673.

Salustius II. 345.
Sannyrion Kom. II. 524.
Sappho 594. ff. XXXI.
Satire bei Griechen II. 484.
Satyrspiel II. 11. ff. 127. ff. 137. ff.
Schauspielwesen bes. in Athen II. 96. ff. in jüngerer Zeit II. 74. ff.
Schicksals-Prinzip der Griech. Tragödie II. 189. ff. 325. fg.
Scholia Aeschyli II. 283. ff.
— Apollonii Rhod. 300. 312. fg.
— Arati II. 632. fg.
— Aristophanis II. 586. 588. fg.
— Callimachi II. 637. 640.

Scholia Euripidis II. 439. 441. fg.
— Hephaestionis em. II. 69.
— Hesiodi 231. 234. fg.
— Homeri 83. 164. ff. XXIX.
— Lycophronis II. 630.
— Nicandri II. 646. 648. em. 497. II. 647.
— Oppiani II. 657. 659.
— Pindari 657. fg.
— Sophoclis II. 344. ff.
— Theocriti II. 497. 500. fg.
Schriftgebrauch d. Griech. 103. fg.
Scenenraum des Griech. Theaters II. 81. fg. 87. τὰ ἀπὸ σκηνῆς II. 211.
Seleucus von Emisa II. 659.
— Homeriker 161.
Semus Delius 552.
Senacherim Erkl. Homers 164.
Servius em. 553.
Sibyllische Orakel 367. ff. XXX.
Sikeliotische Komik II. 454. ff.
Silentiarius v. Paulus.
Silli II. 482. fg.
Simmias II. 627.
Simonides Amorginus 428. ff.
— Ceus 478. 482. 619. ff.
Simylus 492. Komiker II. 602.
Sippschaften der Tragiker II. 29. fg. 51. ff.
Skolien 566.
Sokrates Dichter 487. Freund des Euripides II. 366. fg.
Solon Dichter 441. ff.
Sopater II. 479.
Sophilus Kom. II. 602.
Sophokles Erkl. des Apollon. 300. 312.
— Tragiker II. 25. fg. 33. ff. 158. 180. 198. ff. 287. ff. XXXII. Stellung zum Euripides II. 359. fg.
— der jüngere II. 52. 72. 310.
Sophron II. 468. ff.
Sosikrates Kom. II. 617.
Sosipater Kom. II. 616.
Sosiphanes II. 66. 72.
Sositheus II. 66. 70. fg.
Sotades Kinaedolog II. 482. 487. fg.
— Kom. II. 602.
Soterichus 317. 470.
Souffleur ob im Drama II. 112.
Spartanisches Dekret wider Timotheus 674. Spartanische Melik 529. ff.
Spielhonorar II. 109.
Spintharus II. 53.
Sprüchwörter d. Sikelioten II. 470.
Stasimon II. 216. fg. 224. fg.
Stasinus 208.
Stephanus Kom. II. 617.
Stesichorus 526. 580. ff.
Sthenelus Trag. II. 53.
Stichomythie der Trag. II. 198.
Stilarten der Griechen 2. 7. fg. 12.
Stoische Exegese 66. fg. im Hesiod 230. 234.
Strabo em. II. 70.
Straton Epigr. II. 671.
— Kom. II. 602. 617.
Strattis Kom. II. 523.
Suidas II. 346. 589. fg. 651.
Susarion II. 453. fg.
Symmachus Erkl. d. Aristoph. II. 586. 590.
σύνοδοι II. 76.
Syrakusanisches Theater II. 457.
σχοινοτένεια ἀοιδά 576.

Tarent Sitz des Italiot. Lustspiels II. 471. ff.
Teleklides II. 519.
Telesilla 661. fg.
Telestes Dithyrambiker 676. fg.
Teratologie des Epos 39.
Terpander 522. fg. 530. fg. 566.
Tetralogie d. Trag. II. 23. fg. 32. fg. 126. 136. fg. ob bei Soph. II. 306. beim Euripides II. 400.
Theaetet Erkl. Theokrits II. 497.
Theater der Griech. Welt II. 75. Athens II. 77. ff.
Theatertage in Athen II. 130. 139.
Thebais cyclica 205.
Theodoridas 677. II. 666.
Theodorus Prodromus II. 684. fg.
Theodotus Jüd. Epiker 346.
Theognetus Kom. II. 617.
Theognis 453. ff.
— Tragiker II. 54.
Theokrit II. 490. ff.
Theolytus Dichter II. 650.
Theon Erkl. d. Apollon. 300. 312. Arat II. 632. Kallimachus II. 639. Lykophron II. 630. Nikander II. 648. Theokrit II. 497.
Theophilus Kom. II. 602.
Theophrast Dichter II. 664.
Theopompus von Kolophon 314.
— Komiker II. 523.
Theorikengelder II. 117. 123.
Thespis II. 6. fg. 15. ff.
Thomas M. zu Aeschylus II. 285. zu Aristoph. II. 586. zu Pindar 658.

Thugenides Kom. II. 617.
ϑρῆνοι 569. 571.
ϑυμέλη II. 84. fg.
ϑυμελικοί II. 75. 79.
Timagetus 306.
Timesitheus II. 59.
Timokles Kom. II. 602.
Timokreon 663. ff.
Timon v. Phlius II. 481. fg. 486. fg.
Timostratus Kom. II. 617.
Timotheus Dithyr. 542. 673. ff.
— Gazaeus II. 74.
— Kom. II. 602.
Titanomachia 274.
Tolynus II. 453. fg.
Tragicorum Graec. fragm. II. 44.
Tragiker nicht zugleich Komiker II. 27. kanonische II. 67. 110.
τραγικὸς χορός 573. τρόπος 575.
τραγῳδία u. a. figürlich II. 203.
τραγῳδοῖς καινοῖς II. 141.
Tragödie II. 2. ff. ihr philosophischer Charakter II. 172. ff. verflochtene Trag. II. 180. 297.
Travestie der Dorier II. 451. 455. 472. ff.
Triclinius zu Hesiod 235. Pindar 658. Aeschylus II. 285. Soph. II. 344. Aristoph. II. 586. 590. Theokrit 497. 501.
Tritagonist II. 34. 100. 107.
Trochaeische Tetrameter im Drama II. 210. 463.
τρυγῳδία II. 451.
Tryphiodorus 337. ff.
Tryphon 550.
Tynnichus 553.
Tyrannion 161.
Tyrtaeus 431. ff.
Tzetzes II. 685. ff.

Valckenaer II. 225. 400. 434. 440. 497.
Vico 98.
Vita Aeschyli em. II. 30.
— Nicandri em. II. 646.
Volkslieder der Griechen 514. ff.

Wolfs Verdienst um Homer 84. ff. 99. ff. 173. fg.
Wood 83. 99.
Wunder im Epos 37. fg.

Xanthus Meliker 587.
Xenarchus Komiker II. 603.
— Mimograph II. 468. fg.
Xenokles Tragiker II. 54.
Xenokritos 524. 533.
Xenon Chorizont 81. 96.
— Komiker II. 617.
Xenophanes Elegiker 449. gegen Hesiod 233.
Xenophon Komiker II. 525.

ὑποβολή ὑπόληψις 94. fg.
ὑποϑέσεις in der dramat. Litt. II. 2. 345.
ὑποσκήνιον II. 87.

Χειρώνος ὑποϑῆκαι 464. fg.
χορὸν διδόναι II. 133.
Χριστὸς πάσχων II. 73. 361.
Χρυσᾶ ἔπη 466.

Ψευδεπιχάρμεια II. 459. 462.

Zahl der Gr. Tragödien II. 144. Prinzip der fünfzeiligen Strophe 131. 251. fg.
Zenobius em. 270. II. 11.
Zenodotus Ephesius im Homer 146. fg. 153. fg. 192. Hesiod 234. Anakreon 614.
— Mallotes 150. 159.
Zenus 184.
Zoïlus 58. 68.
Zopyrus Dichter 90. 277. 367.
Zoroastrische Orakel 387.

Ὠσχοφορικά 564.

Bayerische Staatsbibliothek München

(Gedruckt bei Wilh. Plötz in Halle.)

Berichtigungen.

Abth. I. S. 9. Die Ueberschrift sollte heifsen:
Erstes Hauptstück.
163, 22. kein Komma
239, 30. l. und in grofser Zahl,
243, 7. — chrestomathische
266, 13. — Nachlese
501. In der Ueberschrift zu setzen Parthenius.
Abth. II. S. 26. bei Z. 13. ist anzusetzen 576.
276. z. E. mit
520, 1. Εὔπολις

Bayerische StaatsBibliothek

Münchener DigitalisierungsZentrum Digitale Bibliothek

Bernhardy, Gottfried,

Grundriß der griechischen Litteratur mit einem vergleichenden Ueberblick der Römischen

Bd.: 2. Geschichte der griechischen Poesie ; 2

Halle 1859

Philol. 23 cb-2,2

urn:nbn:de:bvb:12-bsb10764925-2